Rosa Chacel

(1889-1994)

Cora Requena Hidalgo



Biblioteca de Mujeres

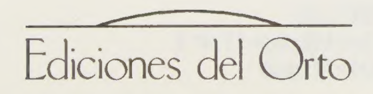
Ediciones del Orto



BIBLIOTECA DE MUJERES
35

ROSA CHACEL
(1889-1994)

Cora Requena Hidalgo



BIBLIOTECA DE MUJERES

Directora
Cristina Segura Graiño

Primera edición 2002

La presente obra ha sido editada con la ayuda del Instituto de la Mujer (Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales)

c/ San Máximo 31, 4° 8
Edificio 2000
28041 Madrid
Tlfs.: 91-5003174 / 91-5003270
Fax: 91-5003185. E-mail: ediclas@arrakis.es
www.edicionesclasicas.es

I.S.B.N.: 84-7923-282-X
Depósito Legal: M-46039-2002
Impreso en España

Imprime: EDICLÁS
c/ San Máximo 31, 4° 8
28041 Madrid

ÍNDICE

I

CUADRO CRONOLÓGICO

Datos biográficos

1989 Nace Rosa Chacel el 3 de junio en Valladolid.

1904 Asiste por única vez al colegio (de las carmelitas) en Valladolid.

1906 Ingresa a la Academia de Arte de Valladolid.

1908 Se traslada con sus padres a la casa de su abuela materna en el Barrio de Maravillas de Madrid.

1910 Entra en la Escuela de Artes y Oficios en Madrid.

1911-12 Entra en la Escuela del Hogar y Profesional de la mujer, ubicada en los Altos del Hipódromo.

1915 En septiembre ingresa a la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, y conoce al pintor Timoteo Pérez Rubio.

1918 Se integra al grupo del Ateneo.

1922 Se casa con Timoteo Pérez Rubio. Ese mismo año viaja con su marido a Roma producto de una beca que la Academia de España concede al pintor.

1925-1926 Escribe *Estación. Ida y vuelta.*

1927 En mayo aparece en *Revista de Occidente* el primer capítulo de *Estación. Ida y vuelta,* y en septiembre del mismo año Chacel regresa junto a su marido a Madrid. Se reincorpora al Ateneo y colabora en *La gaceta literaria* y en *Revista de Occidente.*

1930 Publica *Estación. Ida y vuelta* y, en junio, nace su hijo Carlos. Comienza este mismo año la biografía de Teresa Mancha, encargo de José Ortega y Gasset.

1933 Muere su madre y Chacel viaja a Berlín.

1936 Colabora en *Caballo verde para la poesía* y más adelante en *El mono azul.* Termina su novela *Teresa.*

1937 En enero aparece *Hora de España,* revista en la que Chacel publica seis colaboraciones. Más adelante, en el mismo año, se exilia en París donde comienza a escribir *Memorias de Leticia Valle.*

1938 Viaja con su hijo a Grecia.

1939 En marzo viaja con su hijo a Alejandría, Marsella y Ginebra, donde les espera Pérez Rubio. Aparece en *Sur* el primer capítulo de *Memorias de Leticia Valle.*

1940 Parte de Francia con su familia para exiliarse en el Brasil. Antes de partir Chacel comienza a escribir su diario, que llamará más adelante *Alcancía.* Llegan a Río de Janeiro en junio de 1940.

1940-1960 Colabora entre estos años en diversas publicaciones argentinas como *Sur*, *La Nación*, *Los Anales de Buenos Aires*. Comienza su trabajo de traductora.

1941 Publica *Teresa* en Buenos Aires.

1942 Se traslada a Buenos Aires para continuar la educación de su hijo Carlos en lengua castellana.

1945 Publica *Memorias de Leticia Valle.*

1952 Publica *Sobre el piélago* en Buenos Aires. Comienza a escribir su novela *La sinrazón.* Durante ese tiempo Chacel retoma sus diarios, *Alcancía. Ida y Alcancía. Vuelta.*

1959 Viaja a Nueva York con una beca Guggenhein. Da una serie de conferencias en universidades y colleges.

1960 Viaja a México donde publica algunos relatos en la *Revista Mexicana de Literatura.*

1961 Publica en México *Ofrenda a una virgen loca* y en Buenos Aires *La sinrazón.* Hacia fines de 1961 termina la beca Guggenhein y Chacel viaja a España.

1963 Regresa a Río de Janeiro, donde permanece hasta 1970. Durante este periodo termina *Saturnal* y comienza a escribir *Desde el amanecer*, la autobiografía de sus primeros diez años. Redacta *La confesión* y continúa escribiendo sus diarios.

1971 Viaja nuevamente a España. Publica *Ícada, Nevda, Diada* y *La confesión.*

1972 Publica *Saturnal* y *Desde el amanecer.*

1974 Vuelve a España. Vive en Madrid y Río de Janeiro alternativamente. Recibe la beca de la Fundación March y comienza a escribir *Barrio de Maravillas.*

1976 Publica *Barrio de Maravillas* y recibe ese mismo año el Premio de la Crítica que concede anualmente la Agrupación Nacional de Libreros de España.

1977 Muere Timoteo Pérez Rubio y Rosa Chacel se establece definitivamente en Madrid.

1978 Publica *Versos prohibidos.*

1979 Comienza la'filmación de la novela *Memorias de Leticia Valle.*

1980 Publica *Timoteo Pérez Rubio y sus retratos del jardín.*

1981 Publica *Novelas antes de tiempo* y *Los títulos.*

1982 Publica *Alcancía Ida y Alcancía Vuelta.*

1984 El Ministerio de Cultura de España le concede una ayuda económica. Publica su novela *Acrópolis.*

1985 El Ayuntamiento y la Diputación de Valladolid le conceden una renta mensual vitalicia. Es finalista, con su novela *Acrópolis*, al premio Nacional de Literatura.

1986 Su traducción de las *Tragedias* de Racine es presentada para el Premio Nacional de Traducción. Publica *Rebañaduras.*

1987 El día 17 de noviembre recibe el premio Nacional

de las Letras Españolas por su obra narrativa.

1988 Publica *Ciencias Naturales*. Es nombrada Hija predilecta de Valladolid.

1989 Es investida doctora *Honoris causa* en Filología Española por la Universidad de Valladolid, y aparecen los dos primeros tomos de su *Obra completa*.

1991 Recibe el Premio Castilla y León de las Letras.

1994 Muere Rosa Chacel a los 96 años en Madrid.

Acontecimientos políticos, sociales y culturales.

1898 Nace Federico García Lorca. Guerra de Cuba.

1903 Rainer María Rilke publica *Carta a un joven poeta*.

1910 Se crea en Madrid la Residencia de Estudiantes.

1912 Juan Ramón Jiménez se instala en la Residencia de Estudiantes. Ramón Gómez de la Serna crea el círculo literario *Cenáculo de la Sagrada Cripta del Pombo*.

1913 Marcel Proust publica *Por el camino de Swann*, primer volumen de *En busca del tiempo perdido*.

1914 Comienza la Primera Guerra Mundial. James Joyce publica *Dublineses*. José Ortega y Gasset publica *Meditaciones sobre el Quijote*.

1916 Nace el dadaísmo en Zurich. Juan Ramón Jiménez publica *Diario de un poeta recién casado*.

1917 Primera versión completa de *Platero y yo* de Juan Ramón Jiménez. Revolución bolchevique.

1918 Antonio Maura forma un Gobierno de concertación nacional que dimite el mismo año. Termina la Primera Guerra Mundial.

1922 Se publica en París *Ulises* de James Joyce.

1923 José Ortega y Gasset funda la *Revista de Occidente*. Miguel Primo de Rivera asume el poder en España luego de un golpe de Estado.

1925 José Ortega y Gasset publica *La deshumanización del arte*. Francisco Ayala publica *Tragicomedia de un hombre sin espíritu*.

1929 Benjamín Jarnés publica sus novelas *Locura y muerte de nadie* y *Paula y Paulita*.

1930 Corpus Barga publica *Pasión y muerte. Apocalipsis*, Benjamín Jarnés *Teoría del zumbel* y Francisco Ayala *Cazador en el alba*.

1931 Se proclama la II República Española. Manuel Azaña dirige el Gobierno.

1932 Federico García Lorca funda el grupo teatral *La Barraca*.

1936 Comienza la Guerra Civil en España. Bombardeo sobre Madrid. Federico García Lorca muere asesinado.

1937 Congreso de Escritores Antifascistas en Valencia.

Muere Miguel de Unamuno.

1939 Termina la Guerra Civil en España y se produce un exilio masivo de republicanos. Comienza la Segunda Guerra Mundial.

1945 Termina la Segunda Guerra Mundial.

1955 Muere José Ortega y Gasset. Termina el aislamiento impuesto a España al terminar la guerra mundial.

1956 Juan Ramón Jiménez recibe el premio Nobel.

1963 Muere Ramón Gómez de la Serna. Reaparece *Revista de Occidente*. Muere Luis Cernuda.

1975 Corpus Barga muere en Lima. Muere Franco. Don Juan Carlos I se convierte en rey de España.

1982 Felipe González es elegido presidente del Gobierno español.

II

LA OBRA DE ROSA CHACEL

Rosa Chacel es, extrañamente, una de las escritoras más olvidadas dentro de la literatura española. Tal vez ello se deba a la complejidad que entraña su obra, pues todos sus textos, pese a ser obras independientes, se hallan íntimamente relacionados entre sí; o tal vez se deba al intento explícito de la autora por alejarse de la tradición realista, firmemente arraigada en las letras españolas. Lo cierto es que el reconocimiento artístico e intelectual le llegó sólo en los últimos años de su vida, cuando consiguió el Premio Castilla y León de las Letras, el Premio Nacional de las Letras Españolas o el doctorado «honoris causa» de la Universidad de Valladolid. Premios que, sin embargo, no han logrado evitar la desaparición casi completa de su nombre en manuales y textos sobre literatura española.

Fue Chacel una escritora polémica, más que por su propuesta de escritura, difícilmente comprendida en la época, por su fuerte temperamento y por una atrevida honestidad al momento de emitir juicios sobre el mundo y las personas que la rodeaban. Esto le valió un gran número de enemigos y, como es obvio, la obligó a vivir en constante incertidumbre respecto a su obra, pues siempre se preguntó si ésta valía realmente la pena, si se publicaría algún día, o si llegaría alguien a entenderla verdaderamente. Lo cierto es que intentar comprender la obra de esta mujer implica, al menos, un gran esfuerzo, puesto que la única manera de aproximarse a ella es rastrear en cada uno de los textos que escribió (novelas, cuentos, poemas, diarios, autobiografía y biografía, memorias, artículos y comentarios) su meditado proyecto poético.

1. La poética de Rosa Chacel

Las novelas de Rosa Chacel cuentan con un marcado carácter autobiográfico que confiere a su obra una unidad estructural y temática representada por medio de ciertos datos, acontecimientos, estructuras narrativas y, especialmente, tipos de personajes que reaparecen una y otra vez en cada una de sus novelas y que hallan su referente explícito en los textos chacelianos autobiográficos, como son sus diarios, sus memorias o su autobiografía. De esta manera, y cumpliendo con los postulados que la misma autora propusiera en algunos de sus textos sobre literatura, en sus novelas los mundos ficticios se encuentran sumamente próximos, razón por la que no es difícil para el lector reconocer un estilo, una estética o una poética invariada a lo largo de toda la producción artística de la autora.

Los personajes chacelianos reproducen así una y otra vez la figura del sujeto en eterno diálogo consigo mismo, independientemente de que se trate de una mujer, de un hombre o de una niña de diez años. Esto origina que el transcurso de las novelas no dependa de los acontecimientos sino de la evolución del pensamiento de los personajes, puesto que son éstos los que se suceden a medida que avanza el relato y no los hechos acaecidos a cada personaje. Los personajes chacelianos son, por tanto, seres que continúan el desarrollo de un conflicto ya planteado por su autora: por ello parecen salir de la nada, puesto que no precisan una historia, un tiempo, un espacio, ni una caracterización física que sobrepase lo estrictamente necesario para su configuración interior. Sólo así puede entenderse el vacío que rodea a la mayoría de los personajes de las novelas de Chacel, pues todos ellos dimanan de una misma persona, su autora, o, más bien, son distintos momentos de ella. Lo mismo ocurre, como es evidente, con las caracterizaciones espaciales y tempora-

les, siempre puestas en favor de una mejor configuración interior del personaje. El paisaje que Chacel busca plasmar es, así, exclusivamente interior, razón por la cual no debe ser descrito sino desarrollado con una simple alusión, ya que este paisaje íntimo acompaña inevitablemente al personaje en su deambular por un mundo que parece tocarlo sólo de manera tangencial.

Estos personajes reflexivos comparten además la característica fundamental de ser portadores de un conflicto que es el que les conduce, en último término, a contar su historia, puesto que toda confesión se debe a la existencia de un conflicto que genera actos por los que el individuo siente culpa tarde o temprano, conflicto que no comprende y que confiesa con el fin de entenderlo en su relato. La historia contada (los hechos) no tiene, así, importancia en sí misma, sino en la medida en que en ella se provoca y se despliega el conflicto del personaje, en su mismidad, puesto que es esta mismidad la que debe expresarse en el relato.

Existen, por tanto, ciertos núcleos temáticos que se desarrollan en cada novela independientemente del personaje que les da vida, como son, por ejemplo, la infancia; la culpa, que origina la reflexión y la escritura; la inteligencia, entendida como la capacidad para observar y meditar sobre el mundo; la memoria, como tema y como recurso narrativo y estructural, entre otros. Además de dichos temas el lector puede identificar con facilidad una serie de comentarios o sentencias que dejan traslucir la conciencia de la autora que se expresa por medio de estas valoraciones o acotaciones sobre el mundo y que aparecen, además, en textos de crítica literaria o en textos teóricos chacelianos, como es el caso de los comentarios sobre la mujer, la política, el ser humano, el amor, la memoria y la creación. La introducción de estos comentarios en el texto ficticio cumple con la función de incorporar la conciencia autorial en la medida en que el lector puede dis-

tinguir claramente en ellos aquellos temas y preocupaciones que han ocupado páginas en los textos ensayísticos de la autora, independientemente de que sea uno de los personajes o uno de los narradores quien los emita, puesto que, de igual manera, el lector logra sentir que quien habla entonces es el autor del cual provienen las distintas voces del relato, voces que forman parte o que son distintos momentos de aquella gran conciencia final que los crea.

En la memoria, por tanto, entendida como eje estructurador del relato, es donde la escritora encuentra el material para crear cada uno de sus mundos ficticios, ya que es aquí donde halla lo que la define como individuo, antes y ahora. Desde la memoria, en conclusión, Chacel recupera la imagen de su ser: por eso cada novela no es más ni menos que la fusión de un conflicto interior concreto y la realidad de vida experimentada por la propia autora.

En el plano estructural la existencia de los narradores reflexivos y poéticos, presentes en cada novela, se encuentra al servicio de la necesidad de confesión del personaje, trátese de él mismo o de un ser diferente. Por ello las voces narrativas se intercambian con relativa facilidad dentro de los textos, produciendo por momentos una fusión absoluta entre las distintas líneas de pensamientos de personajes y narradores. De la misma manera, los narradores de las novelas chacelianas son completamente permeables a la conciencia autorial, puesto que ceden paso constante a las intervenciones, puntos de vista, valoraciones de mundo, digresiones, etc. de la autora. Dentro de este contexto no resulta extraño que en todas las novelas de Chacel los narradores hayan «elegido», para contar su relato, distintos géneros de corte autobiográfico, en la medida en que sólo por medio de ellos sus narradores pueden crear el «temple de ánimo» necesario para contar una historia que sólo puede hacerse desde el interior del sujeto que narra. Así, estos narradores construyen sus

memorias, autobiografías y diarios de la misma manera que Chacel construye sus novelas, es decir, a partir de la vida de la propia autora. Poco importa, por tanto, que en las novelas de Rosa Chacel no exista una identidad explícita, establecida por un pacto, entre las figuras de la autora, el narrador y el protagonista, puesto que tal identidad resulta evidente para el lector.

Siempre en el plano estructural, existe en las novelas chacelianas una serie de características que contribuyen al desarrollo de su proyecto de escritura, como son: la sencillez y el rigor de la forma, la estructura elíptica de las mismas (vacíos constantes), la estructura de encadenamiento de imágenes, la estructura polifónica del relato, lo que, sin duda alguna, otorga mayor importancia al discurso sobre los hechos contados, recurso propio de la escritura autobiográfica, más aún si se suma a ello el ritmo discontinuo del relato o las continuas introspecciones o análisis personales existentes dentro del mismo.

En la obra narrativa chaceliana existe un proyecto coherente de escritura que consiste en lograr la unidad de un universo propio a través de la existencia de un espacio autobiográfico claramente identificable por el lector habitual de la obra de la autora. Este espacio autobiográfico se sostiene gracias al pacto virtual entre autora y lector, según el cual es éste último quien interpreta las marcas que la autora disemina por sus textos y que delatan su presencia en ellos. La intencionalidad de Chacel al dejar sus huellas en el texto es, por tanto, un aspecto de gran importancia en la medida en que ella propone al lector la lectura correcta de su obra.

El espacio autobiográfico, así, se sostiene gracias a la existencia de los libros de corte autobiográfico de la autora (los diarios y la autobiografía) que entran en relación con los textos de ficción de la misma, y que marcan al lector una pauta de lectura desde los datos que pertenecen

a la vida de Chacel. Sin estos datos es difícil que el lector logre llenar de sentido la infinidad de vacíos existentes estas novelas. De igual modo sucede en la relación que existe entre los distintos personajes de las novelas al sobredeterminarse unos a otros como si fuesen parte de un solo ser, en este caso de su autora. De esta manera, lejos de la vieja polémica de si se deben interpretar las obras desde la biografía de sus autores o no, en la obra chaceliana es imprescindible, para darle sentido al universo de la autora, llenar los vacíos que se crean en sus novelas conociendo no sólo la vida, sino la obra completa de Rosa Chacel, puesto que, desde ambas, la escritora ha construido cada una de sus novelas. Así, como si se tratara de un gran mapa, Rosa Chacel ha dejado inconcluso cada uno de sus textos para que sólo en la lectura de todos ellos el lector pueda darle sentido a su obra. Lo dice ella misma en sus textos teóricos, aun cuando no de manera tan explícita. La producción chaceliana, pues, necesita un lector que sea además espectador de su vida y de su obra, un lector que a partir de la contemplación de los diversos cuadros logre dar significado y forma al mapa trazado por esta singular escritora española.

2. Las novelas

Estación. Ida y vuelta (1930) es la primera novela que escribe Rosa Chacel. En ella el narrador relata su propia historia desde que comienza una relación amorosa con su vecina y compañera de colegio, hasta que, luego de casados, tienen un hijo. En medio de estos dos hitos en la vida del personaje, se desarrolla el verdadero conflicto que justifica las reflexiones y los actos del protagonista: su fracaso estudiantil y su infidelidad con su vecina. Estos dos hechos, sumados a la incapacidad del protagonista de

dar a su vida el rumbo deseado, le obligan a abandonar a su esposa y a su amante para emprender un viaje por Europa e intentar con ello ordenar su vida.

Se trata pues, en cierto sentido, de una novela de iniciación en la medida en que el sujeto que escribe no sólo pasa de la infancia a la madurez, sino que toma conciencia de su desarrollo vital, de su formación como sujeto y, algo más avanzado el relato, de su iniciación como escritor.

En esta novela el narrador tiene conciencia de estar contando lo que ha sido su vida y lo que es en el momento que escribe, de forma tal que la temporalidad de su enunciación va cambiando a medida que avanza el texto fijando sucesivos tiempos presentes intercalados entre el tiempo en el que suceden los acontecimientos. La novela cuenta, por tanto, con la estructuración típica de un diario, a pesar de que en ningún momento el narrador data los acontecimientos de forma precisa, como sucedería en un verdadero diario, puesto que no queda claro si dicho narrador realmente está escribiendo un texto o si sólo lo refiere a sí mismo o algún oyente potencial.

La evolución continua del tiempo vivido por el narrador protagonista logra crear, así, el efecto de distanciamiento entre el «yo» que narra y el «yo» narrado aun cuando ambos sean, en última instancia, un mismo individuo, lo que origina que, a la larga, el narrador establezca una clara superioridad frente a su «yo personaje» y por tanto a su actuar frente a los acontecimientos que han ocurrido en su vida.

El lector se halla, así, ante una novela donde el narrador es el único organizador y dueño de la historia, y donde las descripciones de los demás personajes se encuentran supeditadas al cambio de ánimo de quien narra. Por esta razón muchos de los personajes no cuentan ni siquiera con un nombre propio, como es el caso del protagonista y su esposa. Este hecho origina, como es lógico, una acu-

sada confusión de los pronombres que designan a los personajes sin que ello afecte de manera extraordinaria al relato fuertemente egocéntrico del protagonista. Es éste, en consecuencia, un narrador sin nombre, reflexivo, que da rienda suelta al contenido de su conciencia, y cuyos recuerdos y comentarios son la verdadera razón del relato en desmedro de una historia débil y deliberadamente confusa. La historia contada adquiere así importancia en la medida en que es la excusa necesaria para que el protagonista muestre su frustración por haber fracasado en sus estudios, por haberse casado tan pronto debido al embarazo inesperado de su novia, y por el fiasco de su infidelidad al establecer una relación amorosa con su nueva vecina. Es para huir de todo ello y para lograr encontrase como sujeto por lo que el protagonista abandona Madrid, y sólo la noticia del nacimiento de su hijo logrará hacerle recuperar la tranquilidad perdida y plantearse su futuro de escritor de novelas.

Un aspecto clave dentro de la comprensión de esta novela, junto con la complejidad de la organización temporal y la casi inexistencia de los nombres propios de los personajes centrales, es el ocultamiento sistemático de información por parte del narrador. Esto se debe, sin duda, a que no encuentra oportuno entregar antecedentes que él, por supuesto, ya conoce; pero también forma parte del proyecto de la autora que, como en todas sus novelas, intenta que sea el lector el que descubra las claves o pistas que ella va incorporando en el texto para entender lo que realmente acontece en la historia. Todos estos elementos más el marcado carácter experimental de la novela explican por qué ésta ha sido considerada por la crítica como una de las más complejas de la autora.

Rosa Chacel comienza a escribir *Teresa*, por encargo de Ortega y Gasset poco antes de 1930; sin embargo, no habría de terminarla sino hasta 1936, año en que estalla la guerra civil, con lo cual su publicación se concreta en

1941 en la ciudad de Buenos Aires. Este largo periodo entre la génesis de la obra y su primera edición obliga a la autora a revisar constantemente el texto, produciéndose inevitablemente enormes diferencias, estilísticas y temáticas, entre la publicación del primer capítulo (en 1929 en Revista de Occidente) y la versión definitiva.

A esto se suma el hecho de que lo que nace como un proyecto de biografía de Teresa Mancha, amante del poeta Espronceda, se convierte pronto en una novela sobre el personaje puesto que la escasez de material biográfico con el que Chacel contó para trazar la vida de Teresa no le permitió reconstruir la secuencia histórica de su vida viéndose, así, obligada a recrear, a partir de unos pocos datos y, sobre todo, a partir del «Canto a Teresa» de Espronceda, la vida que la autora creyó que Teresa pudo haber tenido.

En esta novela se narra la vida de Teresa Mancha durante los años en que ambos viven su amor prohibido por la sociedad española del siglo XIX. La novela comienza con el encuentro de los amantes y termina con la desastrosa muerte de la protagonista. Un narrador que en ningún momento se identifica y cuyos rasgos corresponden en principio a un narrador romántico, comienza hablando de estos personajes de los cuales tiene un conocimiento relativo o absoluto dependiendo de la perspectiva que adopte para describir a cada uno.

En cierta forma, la determinación de la autora por escribir una novela que reprodujera el estilo romántico del siglo XIX explica la cercanía de *Teresa* respecto a la novela histórica de esta época, ya sea en la temática, ya en las técnicas de construcción del texto. Así, esta novela será la biografía de un personaje real donde se mezcla la verdad de la reconstrucción de una época, por mínima que ésta sea, con la ficción de los sucesos inventados. El contenido pseudohistórico sirve, de esta manera, de escenario para el desarrollo de Teresa (personaje protagónico

en la novela y secundario dentro de la historia de la literatura española), quien en algún momento de la novela siente su destino conectado mágicamente a la triste suerte de la España del siglo XIX.

Teresa es una novela que no tiene mayor complejidad en cuanto a su estructura, sin duda por el deseo explícito de su autora de reproducir un estilo narrativo típicamente romántico donde la historia que se cuenta (biografía del personaje protagónico) parece tener mayor relevancia que la manera en que se cuenta. A pesar de ello, y por tratarse principalmente de una novela escrita ya avanzado el siglo XX, el narrador tendrá suficiente libertad para estructurar el contenido de su relato.

En este relato de tipo ulterior existen dos tipos de discurso: el narrativizado, principalmente, y el traspuesto, menos frecuente pero quizás más importante, a los cuales el narrador recurre indistintamente para ir desarrollando el relato de los hechos. De la misma manera, la focalización del relato cambia dependiendo de lo narrado puesto que, si bien en principio pareciera existir el relato no focalizado donde el narrador es de tipo omnisciente, a medida que avanza el punto de vista del mismo va evolucionando a un grado mayor de focalización, resultado del acercamiento del narrador a su personaje protagónico.

Otra característica que acerca este discurso al tipo de la novela decimonónica es la distribución del relato en capítulos, cada uno de los cuales cuenta con amplia independencia temática en el contexto general de la obra. Este hecho responde ciertamente al proyecto de la obra que el narrador propone y que, en cierta manera, tiene su origen en la novela por entregas.

Los personajes, por su parte, se diferencian claramente por el grado de acercamiento que el narrador tiene respecto de ellos, según el conocimiento que posea, o al menos confiesa poseer, de sus historias y de sus vidas. Por

ello existen personajes de los que el narrador tiene un conocimiento absoluto, llegando incluso a inmiscuirse en sus sentimientos y pensamientos y por los cuales demuestra, por lo general, mayor simpatía. Estos personajes suelen ser femeninos y corresponden a seres marginales dentro del círculo privilegiado en el que se desarrolla la historia. Por otro lado, están los personajes apenas esbozados, cuyas vidas son casi desconocidas para el narrador, por lo que, para clasificarlos y describirlos, utiliza la idea que la protagonista posee de ellos. Finalmente, están los personajes que no tienen mayor trascendencia dentro de la historia narrada, puesto que son sólo figuras que ayudan a completar el ambiente en el que la protagonista se desenvuelve. De todos modos, es importante aclarar que en *Teresa* los personajes se encuentran apenas delineados, puesto que el narrador no los describe, sino que hace pequeñas referencias de ellos (de sus formas de ser o apariencias) cuando comenta lo que hacen, es decir, cuando interpreta sus acciones y no puede evitar hacer calificaciones que, de alguna manera, los describen.

Memorias de Leticia Valle se publica en el año 1945 en Buenos Aires. En ella una niña de 11 años, Leticia, cuenta la historia de amor y seducción que ha tenido con don Daniel, el archivero de Simancas y su profesor, y con su esposa Luisa, la profesora de música. Leticia narra su historia desde un tiempo posterior al momento en que ésta ha ocurrido, por lo que fundamentalmente se trata de recuerdos de una niña, es decir, memorias ficticias. Es importante, sin embargo, decir que, pese a su ficcionalidad, esta novela se encuentra estrechamente vinculada con las memorias reales de Rosa Chacel, puesto que el personaje de Leticia es una versión de la pequeña Rosa, protagonista en *Desde el amanecer*, con lo cual se establece indudablemente una relación intertextual entre ambas obras. Dicha relación se extiende, además, a *Barrio*

de Maravillas, que, para la autora, representa el verdadero relato de sus memorias.

Es ésta, eminentemente, una novela de confesión, donde una niña de excepcional inteligencia, seduce conscientemente a su maestro y a su esposa. Novela de confesión puesto que la historia que Leticia cuenta ha ocasionado un verdadero escándalo en su vida y en la de los personajes implicados, y la niña no sólo se da perfecta cuenta de ello, sino que, además, tiene la necesidad de pedir perdón por el daño que ha ocasionado a su maestro, quien finalmente se suicida.

Un aspecto importante en esta historia son los vacíos de información que se producen a lo largo del texto, puesto que la pequeña narradora no entrega al lector todos los antecedentes necesarios para comprender ciertos acontecimientos. Pese a ello, no resulta demasiado difícil reconstruir los datos perdidos por medio de los diálogos y comentarios del resto de los personajes. Así es como el lector llega a suponer, por ejemplo, el pasado oscuro de la familia de Leticia, la infidelidad de su madre y su posterior muerte, y la de su amante, a manos de su padre, puesto que la niña nunca explica por qué su padre se ha condenado, como voluntario, a luchar en la guerra de África. Frente a este tipo de acontecimientos Leticia calla argumentando en algunas ocasiones su desconocimiento de los hechos y, en otras, su incomprensión de los comentarios de los mayores. El ocultamiento de información, sin embargo, abarca también los hechos que Leticia, indudablemente, conoce por haber sido protagonista de ellos. Así, la niña no escribirá nunca sobre sus encuentros físicos con don Daniel, ni menos aún hará alusión al grado de intimidad que ha alcanzado con él. Por ello es, finalmente, el lector quien decide si cree en la inocencia e ingenuidad de esta narradora que nunca hace explícitos los momentos más escabrosos de su historia, o si, por el

contrario, llega a la conclusión de que ésta es la historia de una niña extraordinariamente perversa y manipuladora que, al contrario de lo que afirma, se halla muy lejos de sentir arrepentimiento.

Memorias de Leticia Valle es una novela en donde el personaje protagónico, que es a la vez la narradora, es quien escribe un texto, con clara conciencia de ello, en el que recuerda un hecho concreto de su vida. Son, por lo tanto, memorias de personaje, no de acontecimiento, lo que quiere decir que el foco del relato está en todo momento dirigido hacia Leticia y hacia su interioridad. Desde este punto de vista estas memorias ficticias no se relacionan aparentemente en nada con la autora, puesto que, como ella misma lo indicare, la historia que aquí se cuenta es resultado de la elaboración de una anécdota que alguna vez había oído. Sin embargo, este distanciamiento entre personaje y autora es únicamente aparente, ya que Leticia no sólo parece ser un personaje construido a partir de la niña Rosa, protagonista en *Desde el amanecer*, sino que está manifiestamente inspirado en la infancia de la autora, como se puede comprobar al comparar al personaje con el resto de los personajes infantiles chacelianos. De la misma manera se relaciona Leticia con el universo compuesto por los personajes de las novelas de Rosa Chacel, en los que se reproduce una serie de preocupaciones o temas planteados como son, por ejemplo, la culpa, la muerte, la inteligencia, el pasado o la infancia, y en la medida en que Leticia comparte con ellos los mismos espacios y experiencias vitales, recuperadas todas ellas por medio del ejercicio de la memoria. *Memorias de Leticia Valle* forma parte del mundo novelesco chaceliano, donde ella misma es el eje de referencia constante, puesto que son sus propias experiencias las que dan vida a sus personajes, en este caso la infancia de una niña precoz e inteligente que aprende a mirar el mundo. En esta novela, pues,

al igual que en las demás novelas de la autora, emerge la conciencia por medio de la narración autobiográfica.

El hecho de que éstas sean memorias hace, además, que coincida, al menos aparentemente, la persona de Leticia personaje protagónico con Leticia narradora. Aparentemente, puesto que existe una distancia, aun cuando sea mínima, entre ambas que las separa no sólo temporalmente, sino que también posibilita que la narradora pueda observar los hechos una vez que éstos han ocurrido, rescatando sólo lo que le interesa que sepa el lector de su relato y, sobre todo, interpretando los acontecimientos según su estado vital en el momento en que los trasforma en recuerdos.

La novela empieza con el relato de Leticia cerca ya de cumplir los 12 años de edad. La niña tiene clara conciencia de hallarse escribiendo una historia, razón por la que su conciencia autorial se manifiesta a lo largo de todo el texto. Ejemplo de ello es la constante preocupación de Leticia por su relato y porque éste parezca «real» en tanto los hechos que en él se narran son para ella «verídicos».

Desde el inicio de la novela Leticia comienza el relato de su historia separando el pasado del «antes» con el presente del «ahora» de su discurso. La historia, como es natural en todas las obras de Rosa Chacel, está atravesada continuamente por las reflexiones de la narradora, puesto que ésta no sólo recuerda sino que analiza e interroga a sus recuerdos hasta conseguir una clara imagen de ellos; sin embargo, el relato de acontecimientos cobra en esta novela gran importancia al ser éste el objetivo del personaje narrador, es decir, el de contar una historia concreta. Así, la función explícita del texto es la testimonial, y de ello dará cuenta, claramente, la continua referencia de la narradora al receptor potencial de su relato.

Es importante, como se apuntaba más arriba, la aparición, dentro de la construcción del texto, de las continuas

reflexiones de Leticia que interrumpen el relato de la historia, sus dudas constantes sobre lo que escribe y sobre la verdadera utilidad de su relato, sin que esto llegue a transformarse en una reflexión metaliteraria, pero sí con la importancia suficiente como para comprender la profunda necesidad de la niña de transcribir lo más fielmente posible su historia y descargar la culpa, que es el verdadero móvil que origina esta especie de confesión. Culpa que llega a tener aspecto de confesión, en términos religiosos, cuando la niña, absolutamente angustiada, siente que no es merecedora del perdón divino. Esto porque Leticia es un personaje extremadamente religioso, con algunos toques de misticismo incluso, dada su imaginación desbordante. No se trata, por tanto, de una confesión al lector de su relato: a éste sólo le narra sus memorias, puesto que de él no necesita ni pide el perdón ni, menos aún, conmiseración.

La sinrazón, publicada el año 1960, es quizás la novela de Rosa Chacel que cuenta con mayor estima entre la crítica. Es también, y con mucha diferencia, la novela más extensa de la autora, razón por la que no resulta extraño que en ella se halle contenida gran parte de las ideas de Rosa Chacel sobre la literatura, el arte y la vida en general.

En *La sinrazón* vuelve a ser un narrador masculino, como en *Estación. Ida y vuelta*, el que cuenta su vida a partir de la relación amorosa que mantiene con dos mujeres. Es, también, un narrador con conciencia autorial en la medida que se ha propuesto escribir su vida en un diario (cuadernos) para que, alguna vez, alguien la lea. Así, la voz que enuncia el discurso tiene el control completo de los hechos que cuenta y sobre los personajes que incorpora a su historia. La inmediatez del relato, por otra parte, produce la urgencia del narrador por plasmar en el texto su experiencia vital presente, creando el carácter

autobiográfico de la novela propio del diario. Se trata, por tanto, de una novela autobiográfica ficticia o, más bien, de una narración autobiográfica, donde el narrador autor reflexiona constantemente sobre la mejor manera para reproducir sus recuerdos.

Un aspecto sumamente importante en *La sinrazón* es la relación transtextual que la novela establece ya sea con las demás novelas de la autora, ya con textos de otros autores, en la medida en que dicha relación potencia el texto cargándolo de significaciones que completan, muchas veces, el sentido de la historia. Por eso resultará fácil encontrar cercanos y conocidos ecos de las otras novelas chacelianas, anteriores y posteriores a *La sinrazón*, o de las memorias reales de Chacel, las *Alcancías* o *Desde el amanecer*, o bien de sus libros ensayísticos, *La confesión* y *Saturnal*. Y es que, como dice la autora:

> «Todo el que vive para el pensamiento tiene unas cuantas cosas fundamentales que decir; generalmente no muchas, acaso una sola, las demás son accesorias, son el cortejo, el coro, de aquellas otras, verdaderas personas dramáticas. Y, en cuanto a los personajes, también cada novelista cuenta con unos pocos fijos, perseverantes. Estos constituyen su *corte*, con la que acomete las diversas hazañas de sus libros» (Chacel, 1993: III, 512).

Santiago Hernández, el narrador protagonista de *La sinrazón*, es, por tanto, un portador más de una voz que deja traslucir el pensamiento de Rosa Chacel, en la medida en que el diálogo interior que mantiene consigo mismo, y que fluye a través de su escritura, es principalmente una resonancia de lo que es el mundo novelesco de la autora.

En esta novela Santiago comienza contando la historia de su vida hasta el momento en que, ya adulto, debe marchar a la Argentina debido al estallido de la Guerra Civil española. A partir de aquí el relato toma la forma de un diario en el que el protagonista anota los acontecimientos

que va viviendo: su casamiento con Quitina, el nacimiento de sus hijos, el desarrollo de su vida laboral, su infidelidad con una antigua novia (Elfriede) y, finalmente, el embarazo de ésta. Ya en las últimas páginas un nuevo narrador se hace cargo del relato para terminar la historia al referir el suicidio de Santiago y la entrega de los cuadernos que éste ha escrito a un cura.

Santiago es, por tanto, un narrador que controla absolutamente la selección y la disposición de los hechos, ya que tiene un proyecto trazado de antemano, aun cuando lo vaya modificando en el camino. Es también un narrador reflexivo que no se detiene en la descripción de espacios o personas, sino que sólo los bosqueja para dar cuenta de la relación que éstos establecen con su propia interioridad y con la de sus personajes principales.

El segundo narrador, en cambio, se relaciona con los diarios de Santiago sólo en la medida en que escribe lo que ha ocurrido con ellos. En él no existe intención alguna de organizar el texto puesto que su intervención no es un epílogo sino una intromisión forzosa, y fruto del azar, en el texto de Santiago, por lo que no hay conciencia autorial en él. Este narrador conoce al resto de los personajes pero no se encuentra lo suficientemente cercano a la historia como para saber qué es lo que contienen los diarios de Santiago. Es un narrador testigo que se inmiscuye, un tanto inverosímilmente, en la novela, pero en ningún caso podría ser quien organiza el texto.

Santiago es el protagonista de *La sinrazón*; sin embargo, no es desde su ser personaje desde donde se describe al resto de los personajes de la novela sino desde su ser narrador. Una vez más, como es propio de las novelas chacelianas, el narrador no se pierde en detalles innecesarios, como descripciones físicas o biográficas, al momento de trazar el perfil de sus personajes, sino que intenta reconstruir, a grandes rasgos, un mapa de las ideas princi-

pales de cada uno de ellos para desarrollar a fondo la interioridad del protagonista.

Un rasgo propio del protagonista que colabora con este trazado de su interioridad es la soberbia que le permite sentirse superior al resto de los seres que le rodean. De esta manera, aunque Santiago pueda parecer un ser desvalido para los demás personajes, el lector pronto se percata de que ésta es sólo una estrategia del protagonista para lograr conseguir los objetivos que se plantea.

El resto de los personajes son para el lector como el protagonista quiere que se les vea; por esta razón sorprende, y no sólo a Santiago que, tras descubrirse su infidelidad, los personajes de Quitina y Elfriede adquieran dimensiones insospechadas hasta entonces y que incluso hagan gala de una fuerza interior que supera con creces a la del protagonista. Esto ocurre, sin duda alguna, porque Santiago es incapaz de mirar el interior de los demás personajes. Vive, además, engañándose sobre sus propios sentimientos, por eso no es capaz de hacerse cargo de su propia existencia y fabula constantemente sobre ella y sobre la de los demás personajes.

La inseguridad del protagonista ante su propia vida, su duda constante, son elementos que contrastan notoriamente con su soberbia y aparente seguridad, y sus reflexiones dan cuenta exacta de ello, ya se trate del amor, de la religión o de cualquier aspecto de su vida. Lo mismo ocurre cuando se plantea ser escritor y hace responsable al hijo que tendrá con Elfriede de no poder llegar ni siquiera a intentarlo. Lo curioso en este razonamiento es que Santiago escribe cuando su vida deja de ser apacible y se transforma en una duda constante, razón por la que el próximo nacimiento del que él denomina «esta cosa atroz» no debería ser justificación de su propia ineptitud.

Pese a todas estas reflexiones Santiago sabe que se ha equivocado y, como si de una novela didáctica se tratara,

justifica la escritura de su diario con el ejemplo que supondrá para quien lo lea. El tema central de estos cuadernos, sin embargo, y la justificación de su existencia es, una vez más, la confesión del protagonista. Confesión por haber «pecado» con Elfriede, símbolo de la apetencia sexual, y por poner en peligro el espacio maternal que representa Quitina; ambas mujeres consideradas víctimas en el relato. Por eso Santiago escribe su diario, o sus memorias, para comprender el pecado del que se acusa a sí mismo, y ése es justamente su castigo: no poder hacerlo, es decir, la falta de entendimiento. Termina Santiago su diario haciendo gala de un sentimiento religioso arrollador, pidiéndole a un Dios, en el que dice no creer, que acepte su confesión. No que le perdone, puesto que, a diferencia de Leticia, Santiago sí se siente merecedor de la misericordia divina, pero no es capaz de pedir perdón, por soberbia, al único que cree que puede y debe hacerlo.

En 1976 Chacel publica *Barrio de Maravillas*, la primera novela de la trilogía llamada por la autora *La escuela de Platón*. En 1984 aparece *Acrópolis* y, finalmente, en 1988 *Ciencias naturales*, novela que cierra la trilogía. El proyecto original de la autora es plasmar en estas tres novelas sus memorias y las de la generación literaria donde se formara, la generación del 27, por medio de la reconstrucción de los acontecimientos, espacios físicos y personajes que compartieron este período de la historia de España. En este proceso de recuperación del pasado, la memoria es, por tanto, el elemento primordial desde el cual se rescata todo el material evocado. De esta manera, estas tres novelas se vienen a unir al proyecto narrativo de la autora en la medida en que en ellas se rescatan no los recuerdos sino el presente de la vida:

> «[...]el recuerdo es una cosa que se *recoge* del pasado; la memoria no, la memoria es un fondo que permanece y en mí, mi pasado no es nunca un recuerdo: es un pasa-

> do que *prevalece*, que para mí sigue siendo presente, toda la vida» (Dónoan, 1990:16).

El hecho de que Chacel se plantee este proyecto siguiendo la estructura de las memorias hace posible que la realidad que circunscribe a los personajes (que, como en toda su obra, se encuentran revisando el pasado) tenga en estas tres novelas una enorme importancia dentro de la historia, puesto que provoca que la voz narradora ceda cada vez más protagonismo a sus personajes, quienes, en última instancia, tienen el conocimiento pleno de los acontecimientos vividos y sentidos. Sin embargo, se trata aquí una vez más, principalmente, de tres novelas y, por tanto, las necesidades del género determinarán, en última instancia, el carácter ficticio de cada una de ellas. Novelas personales o novelas autobiográficas, el caso es que a partir de la ficción narrativa se organiza el texto. Por esta razón la historia permite, por ejemplo, la aparición inesperada, y cada vez con mayor regularidad, de un gran número de voces narrativas pertenecientes a los personajes que conforman así un gran espacio polifónico en el que el lector con frecuencia no logra saber a ciencia cierta quién es el que narra.

Barrio de Maravillas es una de las novelas de Rosa Chacel que ha sido mejor acogida por los lectores. En ella se relata la vida de dos chicas, Elena e Isabel, que viven en el Madrid de principios del siglo XX en el barrio madrileño de Maravillas. Es una especie de novela de iniciación (*bildungsroman*) donde las niñas, que bordean los diez o doce años al comenzar la historia, van experimentando un despertar al mundo del arte, la política y la sexualidad. Junto a ello, y de telón de fondo, se despliega el paisaje de los primeros diez años de una España que cambia de siglo, de su vida artística y florecimiento cultural.

La historia trata, así, sobre la amistad de estas dos niñas. Ambas viven en el mismo edificio, aunque en diferentes condiciones, puesto que la familia de Elena es la

propietaria que arrienda los pisos, mientras que Isabel y su madre, que ha sido toda su vida sirvienta, son inquilinas. La diferencia que se estable entre ambas niñas, en principio debida al nivel socioeconómico a que pertenece cada una se refleja más tarde en el dominio que Elena ejerce sobre Isabel y sus ideas.

La historia transcurre por la vida cotidiana de ambas niñas, sus clases en la pequeña escuela en los bajos de la casa, la relación que las chicas mantienen con la gente que les rodea: la profesora y su hermana, los vecinos y familiares de ambas y sus inclinaciones hacia las artes, especialmente hacia la pintura y la escultura. Dentro de esta historia que se va desarrollando día a día se intercala una serie de acontecimientos que, si bien es cierto no se encuentran relacionados directamente con ninguna de las dos niñas sino con el resto de los personajes, son observados y comentados ampliamente por ellas y por otras voces narrativas que se apropian del relato. Entre estos acontecimientos se hallan los datos históricos, que cobran gran importancia en la vida de los personajes y en el desarrollo de la personalidad de las protagonistas, como por ejemplo, el asesinato del presidente del gobierno, José Canalejas, y el devenir político de la España de principio de siglo. Este tipo de hechos provoca que, cuando las protagonistas se hacen cargo de la voz narrativa, el texto se transforme en una sucesión de ideas e imágenes que se van desarrollando y relacionando, consiguiendo que los hechos cedan el espacio de la historia a la reflexión de los personajes.

Las niñas van creciendo, acaban la escuela y rápidamente se van incorporando al mundo de las artes. Comienza a despertar su sexualidad, llegan los sueños eróticos y se fijan, por primera vez, en los chicos que las cortejan.

Aparece el personaje de Montero a quien ambas admiran y contra quien compiten intelectualmente. Él es quien las guiará y las ayudará a preparar su examen de

admisión para estudiar escultura. Más adelante, aparece Manuel, hermano de la profesora de las chicas y maestro de Montero. Madrid se va transformando ante el clima de guerra y todos temen la llegada del «diarero» con nuevas noticias. Montero parte, como muchos otros, a la guerra, dejando a las chicas sin su guía intelectual y abandonando el casón donde daba clases de arte. Isabel y Elena se enfrentan a la realidad política de su país y comienzan a cuestionar sus ideas.

La novela termina cuando llega septiembre y las chicas se preparan para inscribirse en el curso de escultura al que soñaron acceder durante gran parte de la historia. La novela, que ha comenzado alrededor de 1910, termina en los primeros años de la Primera guerra mundial (1914-1915); mientras, las chicas han experimentado el paso de la infancia a la adolescencia.

A diferencia de las tres novelas anteriores en *Barrio de Maravillas* existe un primer narrador que no participa de los hechos sobre los que escribe. Es este narrador el que entrega, por momentos, la voz narrativa a los diversos personajes. El discurso pasa, así, de ser un discurso narrativizado en el que el narrador mantiene el control de lo que cuenta, a un discurso mimético, donde el narrador finge ceder la palabra a sus personajes. Este recurso que, sin duda, establece un espacio marcadamente polifónico dentro de la novela, contribuye en gran medida a enriquecer el punto de vista que se entrega sobre la historia, en tanto no es un solo personaje quien ve y describe lo que ve sino que los hechos se encuentran enfocados desde diversos puntos de vista, cambiando no sólo el punto de habla sino también, como es lógico, la focalización. Por esta razón resulta en ocasiones dificultoso establecer a quién pertenece la voz narradora.

La perspectiva de la narración, por tanto, depende del personaje que en determinado momento de halle hacien-

do uso del discurso, mientras que en el caso del narrador en primer grado, éste mantiene un tipo de relato no focalizado, dada su omnisciencia, que se asemeja, sin embargo por momentos, al punto de vista del personaje de Elena. Por esta razón es necesario tener presente que este narrador, aun cuando a veces logre situarse a cierta distancia de los acontecimientos que narra, suele mantener el mismo tono reflexivo, lírico e incluso festivo al intercalar comentarios no siempre pertinentes, del resto de los narradores, llegando incluso a incorporar al narratario en su discurso.

En este contexto, los acontecimientos son, por lo general, contados por una de las dos protagonistas, cuando se trata de hechos que forman parte del presente o de un pasado inmediato al tiempo de la acción; mientras que es una voz narrativa no identificada quien cuenta los hechos del pasado lejano, como por ejemplo, la llegada a España de la familia de Elena y su anterior vida en América.

Junto a esta gran variedad de voces narrativas se encuentra un recurso curioso, muy utilizado en la novela, que consiste en el traspaso paulatino de la voz narrativa desde un narrador alejado de los hechos o reflexiones hacia un narrador personaje. Esto sucede en diversos momentos, por ejemplo, cuando sin mediar ni siquiera un punto aparte, el narrador comienza refiriéndose a Elena como un «ella» y lentamente va cambiando el punto de habla –aunque, significativamente, mantiene la focalización– reemplazando el pronombre «ella» por «yo» hasta llegar al cambio total y definitivo en el que Elena se apropia de la voz. Esta trasgresión de los niveles narrativos por medio de la utilización de formas pronominales fácilmente intercambiables producen, sin duda, una identificación del narrador en primer grado con el tema y los acontecimientos de la novela, pero sobre todo con sus personajes. A esto se suma el hecho de que las reflexio-

nes de los personajes se encuentran a menudo interceptadas por los comentarios de otros narradores, sea Elena o el narrador en primer grado, sólo mediando entre ambos algunas marcas textuales como los puntos suspensivos, con lo cual la identificación de la voz que narra se hace aún más dificultosa para el lector. Este recurso, sumado a la gran cantidad de narradores que no siempre entregan datos suficientes para su identificación y que mantienen el discurso páginas y páginas, produce la polifonía de un texto que se encuentra lejos de pertenecer a una narración en primera persona. Si se toma en cuenta que, además, sólo en ocasiones existen marcas textuales, como los espacios en blanco, para señalar el paso de un narrador a otro, o que los discursos y reflexiones a menudo son interrumpidos con la incorporación de diálogos directos sin introducción previa, la dificultad para el lector resulta considerable al momento de identificar las diferentes voces que relatan, y sólo el contexto general le ayudará, finalmente, a reconocerlas.

Como en las otras novelas de Rosa Chacel en *Barrio de Maravillas* existe una serie de relaciones intertextuales que vinculan esta novela con otros textos que forman parte de las preferencias culturales de la autora y que se incorporan al texto para sobresignificarlo. Existe, por ejemplo, una clara evocación del universo clásico griego, de su mitología y literatura, que traspasa la novela y ocupa gran parte del relato, la reflexión del narrador y de los personajes. Esta incorporación del mundo helénico se manifiesta desde el principio de la novela en, por ejemplo, los nombres de los personajes (Elena, Ariadna), las referencias artísticas (donde la escultura será ejemplo de lo apolíneo), la constante inclusión en extensos párrafos de los dioses y personajes de la mitología griega, las invocaciones (generalmente a Apolo o Febo), etc. En este mismo sentido se encuentra desarrollada la idea de la

identidad existente entre la erótica de la vida sexual y la de la creación artística, en clara referencia a Rilke y a *sus Cartas a un joven poeta*. También funcionan como reminiscencias, puesto que se introducen en el texto como parte constitutiva de él, las referencias a pintores (Carreño, Rembrandt, Goya, Ticiano, Velázquez, Mazo, Rosetti), músicos (Gluck, Beethoven, Schubert, Wagner, Bizet), obras literarias (*Manon Lescaut*, *Juan José*, *La intrusa*, *El cartero del rey*).

En relación intratextual se encuentran con toda claridad los textos de Nietzsche y Heidegger, no sólo en lo que se refiere al existencialismo que estructura el pensamiento de gran parte de los personajes, sino en la misma producción de la novela. Así, por ejemplo, la reflexión constante y la formulación de la teoría de las artes a través del mito de Ariadna se encuentran en franco diálogo con *La lamentación de Ariadna* de Nietzsche y con las reflexiones del filósofo sobre lo apolíneo y lo dionisiaco, tanto en *Así habló Zaratustra* como en *El origen de la tragedia*. Lo mismo ocurre en relación con el existencialismo de los personajes que ocupa larguísimas páginas de reflexión a través de ideas como la moral de los esclavos, o la idea de la nada. A ellas deben sumarse ciertamente los conceptos de Heidegger del ser y el tiempo y, en general, del existencialismo religioso heredero de Kierkegaard.

En cuanto a los personajes, llama la atención la semejanza que existe entre Elena y algunos otros de las novelas de Rosa Chacel, como son Leticia Valle o la misma Rosa en la autobiografía *Desde el amanecer*: todas ellas niñas pequeñas que demuestran tener unas capacidades intelectuales poco comunes y cuyo poder de observación aventaja por mucho al de una niña de su misma edad. De esta manera, para el lector habitual de las obras de Chacel, Elena será la evolución de un mismo tipo de conciencia, desarrollada con anterioridad en las otras novelas. En

el caso de Rosa, la protagonista en *Desde el amanecer*, las similitudes abarcan no sólo una determinada forma de ser, de ver y describir el mundo a través de los recuerdos almacenados en la memoria, sino, sobre todo, por la coincidencia que existe en la biografía de ambas niñas. Es esto lo que, sin duda alguna, permite a la autora de estos textos afirmar que esta novela es simplemente la continuación de su autobiografía.

Puesto que *Acrópolis* es la segunda parte de la trilogía *La escuela de Platón*, en ella reaparecen tanto los personajes principales, Elena e Isabel, como algunos de los secundarios que giran en la novela anterior alrededor de la pareja de amigas. Lo mismo ocurre con la historia desarrollada que continúa los hechos relatados en *Barrio de Maravillas*, la vida de las chicas en un Madrid, esta vez inmediatamente anterior a la Guerra Civil. Así, básicamente, esta novela mantiene las características de la anterior, desarrollando quizás con mayor profundidad el acontecer diario de la vida de sus personajes, con lo cual la sensación del lector de encontrarse frente a un transcurrir de acontecimientos de toda una época se ve aumentada por la, muchas veces aparente, improvisación de los narradores ante los hechos relatados. De esta manera, las características que vinculaban a *Barrio de Maravillas* con un libro de memorias se ven aquí acrecentadas ante la enorme aparición de antecedentes históricos, culturales, espaciales y temporales que componen el entramado de esta nueva novela a través del pensamiento de los personajes narradores. Por otra parte, y con este mismo fin, aparece aquí una serie de marcas textuales que evidencian la presencia de una conciencia escritural, o al menos discursiva, por parte de los diversos narradores, que se fundamenta esencialmente en la oralidad de sus discursos.

Se trata pues de un texto que asume su categoría de memorias, memorias de Elena, memorias del narrador y

de los personajes, cada uno de ellos transformado en cronista de su tiempo. En este contexto las conclusiones son inevitables y la novela termina en un análisis ineludible de todo lo que ha ocurrido y de la importancia que ello ha tenido para los narradores.

En *Acrópolis* se cuenta, por tanto, la historia de Elena e Isabel, ya adolescentes, que emprenden su camino definitivo por el mundo de las artes. Las chicas han ingresado a la Escuela de Arte de San Fernando y asisten regularmente a clases, mientras en Europa estallan los movimientos de vanguardia.

Aparece el personaje de Martín, condiscípulo de Elena e Isabel, que pasa a ser aquí el guía espiritual, a la vez que el rival intelectual de las chicas. Junto a él, reaparecerá la rica, mundana y esnob Tina (señora Smith en la novela anterior) quien apadrinará a las amigas educándolas intelectual y artísticamente e introduciéndolas en el mundo de los artistas de mayor renombre en el ámbito europeo.

Como telón de fondo se describe la relación amorosa entre Isabel y Luis, que terminará en la iniciación sexual de la chica y en la posterior muerte de la madre de la niña al enterarse de la pérdida de su virginidad. Entre tanto se ha establecido la Segunda República en España. Isabel es apadrinada por un anticuario y comienza su carrera de artista. La novela termina cuando Isabel se marcha de Madrid junto a su padre, a quien acaba de conocer. Un narrador medita sobre lo ocurrido, sobre la República y sus esperanzas. El humo del cielo de Madrid se disipa lentamente, mientras la voz que narra repite, parafraseando a Ortega y Gasset, «*No era eso, no era eso*».

Difícil es resumir los acontecimientos que se suceden en esta novela, puesto que es el relato el que controla el texto en la medida en que las reflexiones ocupan la mayor parte de éste incluyendo en sí mismas, muchas veces,

los antecedentes históricos. La cotidianeidad de la vida de los personajes, sin embargo, permite trazar algunas líneas temáticas dispuestas a lo largo del discurso como si de un telón de fondo se tratara. Este hecho hace que esta segunda parte de la trilogía se encuentre más próxima aún del género de la memoria que su antecesora y que los recursos narrativos discursivos utilizados por los diversos narradores con anterioridad, se hallen presentes también y con mayor frecuencia en esta novela.

La evidente oralidad de la novela permite, por otra parte, que el discurso de los narradores sea atravesado por una serie de recursos expresivos (o narrativos) que comentan o entregan más información de lo narrado y que, en definitiva, ayudan a completar la caracterización de los personajes, en cuanto suelen ser pensamientos que les definen, identifican y diferencian del resto. Por ello no es difícil encontrar digresiones, retrospecciones o paréntesis descriptivos en medio de las intervenciones del narrador y de los monólogos, diálogos interiores, de los personajes. A pesar de todo, éste es un discurso narrativizado, como el de la novela anterior y, en cuanto tal, es el narrador quien mantiene el control del relato. Sin embargo, a diferencia de lo que ocurre en *Barrio de Maravillas*, este narrador parece tener mayor libertad para elegir el personaje a quien entrega la voz del discurso, en tanto no se siente obligado a seguir a su protagonista para que ella continúe el relato.

El tono lírico y reflexivo, así, se mantiene en esta novela puesto que es justamente en estas reflexiones donde se plasma todo el contenido histórico y social que confiere a la novela el rasgo memorialístico, razón por la que disminuye la narración de acontecimientos, y por tanto la información, en favor de la reflexión y del monólogo. Siempre en comparación con *Barrio de Maravillas*, en *Acrópolis* la voz del narrador va desapareciendo en favor

de las distintas voces de los personajes. Desaparecen también los nombres propios y en consecuencia aumenta el nivel de dificultad al momento de identificar al personaje que narra.

Disminuye igualmente la aparición de fechas, mientras que la datación de la historia está dada casi exclusivamente en función del gran número de acontecimientos históricos reales que en ella ocurren.

En cuanto a los personajes, al provenir casi la totalidad de ellos de la novela anterior no se encuentran descritos en ésta. Sin embargo, los que aparecen por primera vez en este texto tampoco son descritos ni por el narrador ni por los personajes narradores, como es el caso de Martín, personaje de suma importancia del que el lector tiene apenas datos que lo identifiquen.

Por otra parte, y como es natural en la narrativa de Rosa Chacel, en *Acrópolis* se establece una serie de relaciones transtextuales con otras obras insertadas en ella con el fin de establecer un diálogo y sobredeterminar el texto. Así en *Acrópolis* también las citas referenciales se encuentran desperdigadas a lo largo del texto, siendo las más importantes las de Rubén Darío y, de manera especial, las de Góngora, que dan pauta a extensas reflexiones en las que se plantea un mismo problema, clave dentro de la novela, como es el cambio de la percepción y del gusto artístico de la época. Lo mismo ocurre con la extensa cita del santo Juan Calímaco (Johannes Climacus en la novela), o la de Engels (*El manifiesto comunista*). La Biblia vuelve aquí a aparecer, esta vez, por ejemplo, en la cita de Job, mientras que se rescatan algunas citas de dichos y canciones populares, o de óperas (*I Pagliacci*) que dan cuenta del contexto cultural en el que viven los personajes. Vuelven a aparecer, además, aquellas citas que formaron parte de la novela anterior, como las del mundo helénico, sus dioses (Apolo, Mnemosina), literatura y ar-

tes (o el mismo nombre de la novela y su significación), Rilke, Dante o Cervantes, a las que debe agregarse la presencia de Unamuno y Ortega y Gasset. Se recuperan continuamente las obras de pintores como, por ejemplo, Goya (*Los fusilamientos*), Gros (*Los apestados de Jaffa*), Delacroix (*Grecia vencida* o *La balsa de la Medusa*) o Durero. Es ineludible, en este contexto, destacar la importancia que el epígrafe inicial cobra dentro de la novela («...los recuerdo a todos en bloque, formando conjunto, como un sistema que el amor presidía...»), puesto que su inserción condiciona absolutamente la lectura de la obra. Tanto el epígrafe como la explicación que le sigue a continuación son elementos claves para dotar de sentido al título de la novela, puesto que ellos relacionan la Acrópolis con la España de la República y especialmente con la generación poética del 27.

Finalmente resta decir que en esta novela se presenta íntegramente la conciencia de Rosa Chacel en sus reflexiones, sus dolores y remordimientos difícilmente sintetizables. Éstas son, por lo tanto, las verdaderas memorias de la autora, puesto que, para encontrar en ellas a Chacel, sólo es necesario leer la novela, en la que se omite una gran cantidad de información, justamente porque, para engarzar los pensamientos que hacen avanzar la historia, es necesario únicamente conocer la vida y el universo chaceliano. La novela termina, así, con una larga y desgarradora reflexión, bellísima, que puede pertenecer al narrador, a Elena, a Manuel o a cualquier otro personaje, que se extiende por las diez últimas páginas del texto y de la que surge, fuerte e implacable, la voz de Rosa Chacel.

Ciencias Naturales completa la trilogía *La escuela de Platón*. En ella termina el viaje emprendido por los personajes en *Barrio de Maravillas*, por lo que reaparecen aquellos que fueron más importantes en la historia, a la vez que el lector conoce el desenlace de los otros, los me-

nos importantes, los que no lograron salir de España en este largo viaje que es el exilio y que es el tema principal en *Ciencias Naturales*. De esta manera, termina aquí de cerrarse el ciclo de formación de la protagonista, iniciado a los trece años y durante el cual ella ha tenido que atravesar por diversas etapas vitales como el despertar de su conciencia de niña y luego de adolescente; su maduración como un ser social y político; su consolidación como artista; y, por último, la recuperación de su vida desde la memoria.

En el plano técnico, como ya ocurría en la novela anterior, la reflexión ocupa cada vez más espacio en la narración, por lo que los datos históricos se reducen a breves comunicaciones que introducen a los narradores para establecer un hilo conector entre las reflexiones de sus personajes y los diálogos que estos establecen entre sí.

La historia comienza cuando Elena y Manuel se encuentran viajando en un barco rumbo a Buenos Aires. Se sabe que en España ha ocurrido la Guerra Civil y que ambos personajes son ahora exiliados políticos. Elena debe de tener cerca de 38 años cuando comienza la novela. Ha abandonado la escultura y ahora se dedica a hacer traducciones para sobrevivir. Se va introduciendo poco a poco en la ciudad y en el barrio donde vive, hasta que conoce un pequeño café donde trabaja y pasa la mitad de su vida. En él se encuentra inesperadamente con Máximo Montero, al que no veía desde que éste partiera a combatir en la Primera guerra mundial (*Barrio de Maravillas*) y se cuentan sus vidas. Pronto se hacen amantes. Ha pasado entonces un año desde que Elena llegara a la Argentina. Poco después Manuel muere en un terremoto y Elena se crea un nuevo grupo de amigos con los que recorre el país.

Aparece el personaje de Esperanza Montes, una decoradora argentina, que le trae a Elena una carta de Martín (*Acrópolis*) que ahora vive en Boston y con el que empieza

a cartearse. Mientras, la relación entre Elena y Montero, que se ha ido deteriorando desde la muerte de Manuel, acaba.

Muere Franco y Elena, ya anciana, duda si volver a España. Continúa trabajando en traducciones. Una vez en Madrid Martín envía a Elena una carta describiéndole la ciudad e invitándola a vivir con él. Montero también está en Madrid y se encuentra en el café Gijón con Martín. Montero, Martín y el hermano de Tina llaman por teléfono a Elena para que viaje a España, le mandan luego un pasaje de avión. Elena acepta el ofrecimiento de trabajo y la novela acaba cuando ella va en un avión rumbo a Madrid, en el año 1975, ya con 77 años de edad.

En esta novela pareciera que es Elena la que asume el control del relato, en la medida en que es ella la que demuestra tener una conciencia escritural manifiesta a través del diario que está escribiendo y de la plasmación en él de su vida cotidiana y de sus reflexiones. Elena, por tanto, es la presencia más recurrente en *Ciencias naturales* y desde su punto de vista se narran, mayoritariamente, los hechos que forman parte de la historia. El relato lo comienza así Elena; sin embargo, no es ella la que lo concluye sino el narrador, que se sitúa en un supuesto presente uniendo el tiempo de su narración al tiempo en el que se ubica la historia. De esta manera, termina la novela con la confluencia aparente de los tiempos del relato y de la historia, mientras el narrador simula contar, en el momento en el que se produce, la despedida de Elena.

La presencia del diario de Elena, por tanto, ocupa parte importante del texto. En él, la protagonista escribe lo que le va ocurriendo cada día, y justamente es su existencia la que inaugura una nueva secuencia, en la cual es Elena la narradora que organiza el texto. Así pues, como si se tratara de un juego de cajas chinas, la narración guarda en su interior otra narración, la de Elena. Sin embargo, al encontrarse el diario inmerso dentro del primer

relato, es siempre el narrador de este último el que mantiene la continuidad y la coherencia de la novela y, finalmente, el que organiza la disposición del texto, en la medida en que es capaz de alejarse de los hechos y percibirlos en su totalidad desde una distancia temporal y espacial más ventajosa.

La reflexión consciente de los hechos tiene mayor cabida en el relato de Elena que intenta encontrar en ellos el significado de su presente. El narrador, en cambio, fija su mirada en los acontecimientos que circunscriben a la protagonista y los interpreta sólo en la medida en que se acerca a ella para enfocarlos desde la perspectiva de la protagonista. Por eso la distancia entre ambos termina casi por anularse en el texto; por eso también se podría suponer un único narrador que se encuentra, desde un presente posterior a los hechos, relatando sus memorias. El inconveniente, no obstante, de esta tesis es que no existe identidad explícita entre narrador y personaje protagónico, pese a que, como sucede en las dos novelas anteriores, esto no sea totalmente cierto, pues incurre, en las tres novelas, permanentemente, en la metalepsis narrativa, es decir, en la continua trasgresión de los niveles narrativos y, por tanto, en el intercambio de voces narrativas, donde el narrador termina transformándose en Elena, o a la inversa.

Como ocurría con las dos novelas anteriores, el tiempo es aquí una de las obsesiones que acompaña a los personajes; sin embargo, la reflexión que éstos hacen sobre el tiempo no se refiere a momentos específicos, datables cronológicamente (o, al menos, no principalmente) en cuanto asumen el tiempo como parte de sus vidas, como recuerdos y progresión del momento vital de cada uno, es decir, como un tiempo que no se inscribe en un solo acontecimiento o recuerdo sino que se proyecta a una vida completa. Por esta razón son aquí los personajes los que entregan las referencias temporales, apenas sugeri-

das, y no el narrador en primer grado. De esta manera, la presencia del narrador disminuye considerablemente en esta novela y, en cambio, es Elena la que controla la progresión temporal del relato, pues es ella quien plasma en su diario el transcurrir del tiempo a partir de la anotación de algunas fechas que, si bien es cierto no hacen referencia a años sino sólo a días y meses que pueden pertenecer a un número indeterminado de años, al menos logran simular una progresión temporal importante para el desarrollo del discurso.

Pero no sólo ha disminuido la presencia del narrador en favor de Elena, sino que también la distancia que mediaba entre él y su protagonista se ha reducido notoriamente, lo que se manifiesta en la adopción por el narrador del punto de vista de Elena y en el hecho de que los acontecimientos históricos y las referencias temporales en general ya casi no formen parte del discurso del narrador omnisciente; sino que sean con frecuencia Elena y los personajes los que entreguen datos importantes o hagan referencia a personajes e historias, utilizando para ello analepsis integradas en sus reflexiones, o bien sirviéndose de los diálogos en los que intercalan la información adicional que continúa con la historia contada.

Aquí, como es lógico, las semejanzas existentes entre Elena y la Rosa Chacel de los diarios se extreman y se refieren, esta vez, no sólo al plano de lo biográfico-cronológico (haber nacido el mismo día, el exilio en la Argentina, haber abandonado la escultura por la literatura, el regreso a España por los mismo años, etc.) sino que corresponden, sobre todo a la descripción que se hace del personaje, sus actividades e ideas: ambas se dedican a la traducción o escriben un diario de exilio, ambas tratan de quitarse de encima el rótulo de exiliada, o reflexionan sobre el lenguaje, la literatura, la memoria como género, la confesión, la culpa o la creación literaria.

La reflexión metaliteraria, por tanto, va acompañada en todo momento de la búsqueda de la palabra precisa: por eso se sucederán los párrafos confusos, los puntos suspensivos, el cuestionamiento constante de las palabras y de sus significados precisos y las ideas sin terminar que prolongan el texto. Elena sabe que su proyecto es producir literatura y trabaja su discurso para ello, lo que, no obstante, no le impide calificar sus textos, con cierto desagrado, como «subliteratura». Pero este interés por la literatura no se traduce sólo en el deseo de escribir una obra que refleje su vida, sino que sumerge al personaje de lleno en el mundo de las letras. Así, de un momento a otro, y sin que existiese ningún elemento en las dos novelas anteriores que lo presagiara, Elena no sólo cambia la escultura por la traducción, sino que parece poseer un gran bagaje literario, inverosímil para quien conoce las dos novelas anteriores, que le permite reflexionar sobre obras concretas y hacer crítica literaria.

En el nivel del relato, la transtextualidad cobra un sentido diferente en esta novela, puesto que de las tres que integran *La escuela de Platón* ésta es la única que recoge explícitamente los cabos sueltos que han quedado de las reflexiones de los personajes, no sólo de las novelas que componen la trilogía sino, principalmente, de otras novelas de la autora, como, por ejemplo, *La sinrazón*. En esta novela, por tanto, se hallan citas y referencias que ya han ocupado un lugar importante en las dos novelas anteriores, pero lo realmente significativo aquí es la aparición de algunas reminiscencias que recuperan personajes anteriormente desarrollados en otros textos. Es el caso de Martínez, el tendero español que es amigo de Montero y que le invita a participar en «la tertulia de comerciantes», de la que se siente sumamente orgulloso. Tanto este personaje como la tertulia forman el mundo novelesco de *Tertulia en el bar Himeto*, una de las *Nove-*

las antes de tiempo de Rosa Chacel. Más adelante aparece Chelo y su enamorado Chelo (Marcello), su tío Félix y su tía Clotilde Acevedo (la novia de Manuel) Todos estos personajes pertenecen también al mundo de la novela *El que tiene la llave*, siendo los dos últimos sus protagonistas. Además, aparecen en ambas novelas acontecimientos como el terremoto de San Juan, ciudad en donde se localiza la historia de Clotilde en las dos novelas. Una nueva reminiscencia, aunque no exacta, de *La sinrazón* es el círculo de amigos de Elena. En *La sinrazón*, sin embargo, era Herminia la que se rodeaba de jovencitos que la consideraban su maestra, con la diferencia de que ellos se dedicaban al teatro y no a la música, como en *Ciencias Naturales*. A pesar de todo, el ambiente se reproduce con bastante exactitud, aun cuando se trate de nuevos personajes e incluso se hace referencia a un elemento que va a tener gran importancia referencial en las dos novelas: el auto en el que se trasladan los muchachos, en *La sinrazón* un Chevrolet de Santiago y en *Ciencias Naturales* un Ford. Se debe tener presente de igual manera que muchos de los acontecimientos que se narran en estas dos novelas (*La sinrazón* y *Ciencias Naturales*) pertenecen además a la vida de Rosa Chacel en Buenos Aires, como se puede comprobar al leer sus diarios. Más adelante en esta novela aparece un nuevo personaje, Javier, primo de Santiago en *La sinrazón*, que recuerda la vida y la muerte de su primo, así como el momento en que Santiago tuvo la experiencia mística en el zoológico de La Plata. Y poco después, aparece Gregorio Varda, quien se integra al grupo de Elena. Gregorio es el personaje más importante de los que provienen del mundo de *La sinrazón* puesto que es él quien revela el misterio de Santiago (*La sinrazón*) y el suyo (*Tertulia en el bar Himeto*) a Montero y al lector, por supuesto. El diálogo que se produce, así, entre todas estas novelas no sólo ayuda a completar el sentido de sus

respectivos textos, sino que posibilita que reaparezcan muchas de las reflexiones que han quedado sin solución en cada una de ellas, puesto que los personajes recuerdan y producen desasosiego en sus oyentes, Elena y Montero, quienes continúan meditando sobre los mismos temas a partir de sus experiencias personales. Finalmente, mientras la memoria vuelve a ser tema principal de la reflexión metatextual, a nivel paratextual el epígrafe inicial de la novela, que lleva las iniciales de la autora, explica una vez más el contenido de ésta: «En este relato del exilio, no hay una sola línea de hechos reales. No hay más que un esbozo de almas perdidas en el laberinto de la libertad».

Novelas antes de tiempo es una colección de historias publicadas por Rosa Chacel en 1981. Aun cuando no se trata estrictamente de novelas reciben este nombre porque su autora las concibió en su momento como proyectos de futuras novelas que jamás llegó a escribir. El libro se compone de seis textos, sin estructura novelística, breves y desiguales en extensión, que parecen ser anotaciones o ejercicios de escritura, «aventuras mentales» según su autora. Tampoco se trata de cuentos, ya que, entre otras cosas, estas pseudohistorias no cuentan con la tensión necesaria para pertenecer a dicho género. Es, por tanto, una colección de relatos, de impresiones, que tal vez podría haber formado parte de un texto bastante más extenso pero que, en definitiva, no ofrece la riqueza y la complejidad de las otras obras de la autora.

3. Los cuentos y los poemas

Dentro del contexto general de la obra de ficción chaceliana se encuentran, por último, sus cuentos y sus poemas. Todos los cuentos de Rosa Chacel, a excepción de *Chinina Migone* y de *Juego de las dos esquinas*, han sido

publicados en un volumen del año 1971 y que lleva por título *Icada, Nevda, Diada*. En este libro se reúnen cuentos nuevos y algunos ya publicados con anterioridad bajo los títulos *Sobre el piélago* (1952) y *Ofrenda a una virgen loca* (1961). En total son veintiún cuentos en los que no es difícil reconocer el cuidado estilo y el lirismo que alcanza la literatura chaceliana cuando es necesario zambullirse en los lugares más profundos del alma humana.

Un rasgo característico de los cuentos de Rosa Chacel es la casi inexistencia de elementos anecdóticos dentro del texto, puesto que se trata de buscar aquellos elementos que definen a un ser humano como tal, es decir, interiormente. Se trata por ello de historias de una gran profundidad sicológica, donde las reflexiones metafísicas son el centro de interés de la historia. La autora, por esta razón, busca permanentemente lograr la concisión, la tensión vital, la palabra precisa, lo que a la larga se traduce en el cuidado estilo que guardan cada una de estas historias.

Como consta en varios comentarios y entrevistas, existen dos autores que tuvieron especial importancia en su vida y en su forma de escribir cuentos: Edgar Allan Poe y Julio Verne. Del primero de ellos hereda su interés por la ficción metafísica, del segundo, el gusto por la ciencia-ficción. La huella de estos dos escritores se puede rastrear, así, en la mayoría de los cuentos chacelianos, y no es extraño encontrar influencias de ambos en un mismo cuento.

En ellos la historia suele desarrollarse en un ambiente de misterio, de tensión, donde el mundo onírico representa la verdadera realidad de los personajes. Todo esto relatado siempre en un lenguaje poético, profético, el lenguaje de las revelaciones que sorprenden tanto a los personajes como al propio lector. Se trata de un mundo sobrenatural que, sin embargo, es a la vez la realidad cotidiana de la vida, se trata de un mundo en el que lo inesperado

logra hacer emerger lo que tiene de más profundo cada uno de los personajes. En ellos, por tanto, nada sobra, y el lector va descubriendo el conflicto por medio de un lenguaje velado, oculto, a veces metafórico, que debe ir desentrañando para comprender la historia. En estos cuentos aparecen una vez más algunos temas tópicos en la obra de la autora, temas todos ellos que tienen que ver directamente con la problemática interior del individuo, como son el tiempo, la memoria, el saber, el misticismo, la culpa, la voluntad, la duda, la muerte, el desdoblamiento de la identidad del individuo, lo infrahumano, la locura o el potencial creador del amor.

Son, pues, cuentos en los que, como se ha dicho, casi no hay anécdota, por lo que la forma en la que se dice tiene mayor importancia que los hechos en sí. La historia se compone de una serie de imágenes sucesivas sostenidas por el discurso poético del narrador, carente en extremo de explicaciones. Son «cuentos de la mente», donde el mundo real se halla continuamente interferido por los fenómenos insólitos que les acontecen a los personajes. Por eso la vida transcurre en ellos sin importar cuál sea el punto de origen, espacial o temporal, en los que se sitúa la historia, razón por la que conviven sin ningún problema textos con un claro trasfondo mítico y relatos estrictamente futuristas.

Versos Prohibidos (1978) reúne algunos de los poemas desperdigados que Chacel había ido publicando en forma de colaboración en diversas revistas españolas. Es un libro, por tanto, en el que se recogen poemas a partir de fines de los años 20, razón por la cual no cuenta con una estructura de poemario sino que se suceden en él textos que pertenecen a distintos momentos, estilos y experiencias poéticas de la autora.

Se encuentran entre ellos poemas breves, herederos de las greguerías ramonianas y del vanguardismo, específi-

camente del ultraísmo; poemas sin anécdota, donde la metáfora conforma mundos independientes y cerrados en sí mismos a partir de objetos cotidianos y pequeños. O poemas de clara influencia modernista que recuerdan paisajes concretos de la vida de la autora, como es el caso de *Canalillo* o *Antinoo*, ambos en directa relación de diálogo con una de las novelas de Chacel: *Barrio de Maravillas*. O, algo más adelante, el grupo que integran las llamadas «epístolas morales», escritas a partir de 1937, cartas que Chacel dirigió a sus amigos, poemas clásicos en el rigor de la forma. Están también los poemas que poseen una clara influencia del mito clásico, y algunos poemas inclasificables. Finalmente, los que nacen a partir de su propia obra, como es el caso del poema «A Teresa» y algunos que se refieren directamente a *La sinrazón*.

Se debe recordar, no obstante, que, como su propio nombre lo indica, Chacel intentó que este libro de poemas no llegara a publicarse puesto que la autora siempre lo sintió como un libro extemporáneo, ajeno a la flexibilidad, a la novedad y al experimentalismo de la poesía de sus contemporáneos, es decir, de los poetas del 27.

En 1936 Chacel publica el que, en rigor, es su primer libro de poemas: *A la orilla de un pozo*. Esta vez, se trata de un verdadero poemario, puesto que lo componen textos que, en conjunto, le otorgan unidad al libro. Como contó la autora, este poemario tiene su origen en Berlín cuando Rosa Chacel y Rafael Alberti deciden escribir poemas perfectamente clásicos en su forma y vanguardistas en sus contenidos.

El libro habría de transformarse pronto en un conjunto de poemas que Chacel dirige a sus amigos, inscribiendo en cada uno de ellos el nombre y apellido de su destinatario. En este sentido, se trata de poemas un tanto herméticos cuyos significados sólo pueden desvelar, en última instancia, las personas a quienes van dirigidos. Es, por

tanto, una poesía llena de silencios, como el resto de la obra chaceliana. Y es, también aquí, el destinatario el que debe llenar estos espacios en blanco, más aún cuando se trata de textos eminentemente exhortativos. Pero también son poemas de Chacel y, en este sentido, poemas de su circunstancia, como dijera la autora a propósito de sor Juana Inés de la Cruz, poemas donde la realidad se aúna con la vida.

La unidad del libro está dada, así, por poemas de claro ascendiente clásico, que se manifiesta, por ejemplo, en el rigor de la forma o en la búsqueda de la exactitud métrica. Son, a su vez, poemas herederos de las imágenes y metáforas gongorinas y de referencias de base mitológica. Por último los hay también delirantes, donde las imágenes abruptas e incongruentes del surrealismo, la inexistencia de la anécdota, la abstracción y los recursos técnicos, como la disolución de la lógica, conforman el texto poético.

4. Los textos autobiográficos

4.1. Los Diarios: *Alcancía. Ida, Alcancía. Vuelta.*

Rosa Chacel comienza a escribir sus diarios el 18 de abril de 1940, en Burdeos, cuando está a punto de emprender su viaje hacia Brasil. En este momento la desilusión y la certeza de estar comenzando a vivir un largo exilio hacen que la autora entienda su vida como un fracaso. El diario es, sin embargo, interrumpido al día siguiente y Chacel no reanudará su escritura hasta el 23 de enero de 1952, cuando se encuentra en Buenos Aires, casi doce años después de su viaje a Rio de Janeiro. Salvo algunas excepciones no deja de escribir sus diarios hasta el 28 de mayo de 1981. De esta manera, el diario se divide en dos tomos, *Alcancía. Ida* (18 de abril de 1940 - 3 de

junio de 1966) y *Alcancía. Vuelta* (2 de enero de 1967 - 28 de mayo de 1981).

Lo primero que llama la atención en estos diarios es que, a pesar de la simplicidad del estilo de la escritora y de la trivialidad de los hechos contados, logra reproducir en ellos un tono semejante al que mantiene a través de toda su obra, el mismo tipo de reflexiones y el mismo tipo de problemas, es decir, un mundo idéntico al que viven sus personajes, como si su vida corriera paralela a la de ellos.

Los temas que con mayor regularidad aparecen en estas páginas son: las lecturas que va haciendo; las visitas al cine y el posterior comentario de las películas; la correspondencia, tanto la que llega como la que no llega; las tareas domésticas, entre las que destacan los cambios y reparaciones de muebles y el arreglo de vestidos; los problemas económicos; los viajes; la comida y la bebida, como medio para superar la depresión y los problemas; y la espera constante de la publicación de sus libros, así como el proceso de escritura de cada uno de ellos. Destaca, por otro lado, la ausencia de datos sobre su vida afectiva, trátese de su marido, de su hijo o de sus amigos, cuya relación nunca se extiende más allá de simples comentarios; e igualmente sobre su vida sexual.

El tono abatido se encuentra presente a lo largo de todo el texto, junto con el tedio, la angustia, el hartazgo o la sensación de fracaso que Chacel se empeña en hacerle evidente al lector por medio del uso constante de la palabra «asco». A la sensación de desánimo, que Chacel denomina como aridez, se agrega la certeza del fracaso como escritora presente en gran parte de estos diarios y la mala relación que llevó con algunas personas del ambiente literario en Buenos Aires, como es el caso de «la gente de *Sur*».

Otra constante en estos diarios es la omisión voluntaria de algunos temas o historias que la autora promete re-

latar más adelante y a los que, sin embargo, nunca vuelve; es decir, nuevamente, el «no contarlo todo» de las novelas chacelianas. Los temas son así continuamente abandonados o interrumpidos con la excusa de la imposibilidad de hablar sobre algunas cosas en el mismo momento en que éstas suceden. Chacel va construyendo su relato sobre estas omisiones y olvidos que no logran ser colmados con sus comentarios posteriores y que son claro reflejo de que la autora nunca tuvo la intención de contar muchas de las historias que bosqueja, como si, de alguna manera, estuviera escribiendo sólo para sí misma, aun cuando es evidente, a partir de determinado momento, que Chacel sabe que sus diarios serán indudablemente publicados. O tal vez sea justamente por esto último, es decir, por la certeza de que sus diarios se publicarán alguna vez, por lo que elude hablar, por ejemplo, sobre algunas personas.

Para Santiago, el protagonista de *La sinrazón*, la mayor dificultad con la que se encuentra quien escribe su diario es la imposibilidad de mantener un ritmo regular de escritura (dificultad también para Chacel); sin embargo, lo más problemático para la autora estriba en no poder pensar las cosas antes de escribirlas y frente a ello reacciona siempre con la decisión de suspender la redacción de su diario. Se establece, de esta manera, una especie de relación subterránea entre el diario y algo parecido a las memorias, en tanto que Chacel no cuenta algunos hechos en el momento en que suceden sino que los relata cuando ya han ocurrido o, como ella dice, «hace retrospectivo». Lo interesante de este recurso estilístico es que, como se ha dicho antes, Chacel tiene clara conciencia de lo escasamente preciso que es su relato, puesto que lo que realmente le interesa es reproducir en sus diarios el tono general de su escritura.

En la primera página del diario, ya en Buenos Aires, Chacel anota el objeto que tiene para ella el escribir en

este momento de su vida todo lo que le va ocurriendo aun cuando no crea llegar a conseguirlo. Esta tensión constante entre el poder y no poder plasmar su vida en un diario hace que Chacel compare, inevitablemente, el diario con la novela, comparación de la que saldrá vencedora, como es evidente, esta última. Ambos géneros son, así, fundamentalmente incompatibles, como quedará claro a medida que transcurra el relato y Chacel opte por escribir o bien sus novelas y textos críticos o bien su diario, lo que en definitiva, en este contexto, es símbolo de infertilidad intelectual y creativa.

Un aspecto significativo de esta relación entre el diario, las memorias y las novelas de Chacel, así como de su percepción de la memoria como poseedora última de todo su material de escritura, es la correlación entre los avatares que le sobrevienen a la autora y los que sobrevienen a sus personajes. Así, en estos diarios aparecen no sólo los procesos genésicos de las distintas novelas de Chacel sino también los acontecimientos que la autora va viviendo y que son incorporados como parte de la historia de sus personajes. De esta manera, a través de estos diarios el lector de las novelas chacelianas va encontrando gran cantidad de claves que le permiten entender muchos de los aspectos que en las novelas de la autora han sido omitidos intencionadamente e incluso encuentra la justificación del actuar de algunos personajes muy próximos a Chacel, como en el caso de Santiago, que reproduce las inquietudes, los intereses, los problemas existenciales, las reflexiones y lecturas de la autora, y como el de Elena que, según se ha dicho, representa la vida de Chacel en Madrid y en Buenos Aires.

Una nueva característica que le plantea una cierta dificultad a Chacel en el momento de escribir su diario es el inevitable tono de justificación que en él adquieren los hechos vividos, lo cual le provoca, en consecuencia, el te-

mor a la falsa imagen que pueda llegar a crear sobre sí misma, porque, para Chacel, el diario no tiene ni siquiera la cualidad de ser el confidente de su mundo interior, como escribe la autora en un arrebato de falsa modestia.

Una vez más aparecen en sus diarios, como en sus novelas, los autores que le son referencia ineludible, como Kierkegaard, Nietzsche, Heidegger, Ortega y Gasset, Rilke, Joyce, Proust, Sartre, Bergson, Sor Juana Inés de la Cruz, Baudelaire, Simone de Beauvoir y, claro está, Miguel de Unamuno. A ellos se agregan ahora autores como Colette, Butor, Simone Weil, Gide, Julien Green, Yourcenar o Denis de Rougemont.

En este contexto Chacel va delineando su propia imagen a partir de temas obsesivos a los que vuelve una y otra vez como, por ejemplo, la belleza, la inteligencia, la soledad y el hastío, su relación con la gente o con sus obras.

La belleza, o más bien la falta de ella, es un tema que Chacel desarrolla casi inconscientemente, puesto que no es uno de sus argumentos de reflexión, por medio de las descripciones que hace continuamente de sí misma. La belleza es un presente que sabe que no le ha sido concedido, por lo que suele oponer, con insistente frecuencia, su falta de belleza a la inteligencia, de la que, salvo momentos de duda, se siente poseedora. Por eso le resulta terrible pensar que su inteligencia no pueda llegar a ser lo que ella espera, y por eso también confiesa en diversos momentos que sólo puede sentir complejo de inferioridad en el ámbito intelectual.

Aunque sí, volviendo a la falta de belleza física, aparecen dos aspectos que se unen a ésta y que representan una preocupación constante en la autora: son la gordura y la vejez. A la primera de ellas, se refiere constantemente Chacel, puesto que su hábito de comer se relaciona directamente con los momentos de mayor tensión que vive durante

todos estos años, como ocurre con su personaje, Leticia Valle. En cuanto a la vejez, es inevitable que Chacel piense en ella, puesto que, en estos diarios transcurren 41 años de su vida, desde los 42 a los 83; claro que, una vez más, la autora siempre relaciona la vejez física con la intelectual.

Un segundo aspecto que contribuye a crear la imagen de la autora a lo largo de estos textos es su relación vital con quienes la rodean; así, va delineando a lo largo de estas páginas su vida en el trato cotidiano con las personas con las que convive, como su familia y sus amigos y conocidos. La primera característica que en este sentido llama la atención es el sentimiento de profunda soledad que le provocan relaciones tan poco alentadoras y que ella atribuye a la mediocridad de quienes la rodean.

La misma situación de abandono, o de algo muy parecido, se produce con la mayoría de los amigos de Chacel, salvo contadas excepciones, que no logran sacarla de su soledad. A este hecho se suman sus continuas críticas a todo lo que es americano, ya sea gente, paisajes, acontecimientos, a los que no logra jamás integrarse y que compara continuamente con España, y la antipatía que le provoca la gente del ambiente literario bonaerense, como es el caso de Victoria Ocampo por ejemplo. Sin embargo, existe otro aspecto importante en la configuración de la imagen que Chacel tiene sobre sí misma y que corresponde, en última instancia, a un problema exclusivamente suyo: es el de su forma de ser. Esta incapacidad de «caer bien a la gente» la explica Chacel, al principio de su diario, cuando la atribuye a su desinterés por unirse a una causa política, cuando, como le sucede a Elena en *Ciencias naturales*, la autora llega a la Argentina y se niega a pertenecer al grupo de exiliados españoles que viven lamentándose de su exilio. Más adelante, sin embargo, la causa de su incompatibilidad con la gente la atribuye a sus comentarios ino-

portunos y a sus juicios absolutos y «brutales» que impresionan a quienes los oyen. Los diarios están llenos de ejemplos al respecto y no es difícil encontrar a Chacel anteponiéndose a una situación y esperando salir airosa de ella, «sin meter la pata», o incluso, en algunos momentos, lamentándose de demostrar con estos errores que por primera vez obra con un propósito de autodestrucción indiscutible.

Y es que, para Chacel, las personas que se encuentran próximas a ella son incapaces de seguirla en su pensamiento, de aguantar tanta exigencia, lo que finalmente se traduce en el cansancio evidente de todo lo que está relacionado con ella.

El resultado de esta lucha permanente entre la idea de mediocridad de los demás, que la aíslan y la rechazan, y de su fracaso personal como escritora es, sin duda, la gran confesión que se hace cuando revisa su vida, presente en varios de sus textos, como en el ensayo *La confesión*. A esta sensación de desamparo afectivo, se le suma, además, un elemento muy importante en la vida de Chacel y en la de su familia, como es el de la eterna situación económica precaria.

Un tercer aspecto es el que se refiere a su obra en general, es decir, a los constantes sufrimientos que le provoca el hecho de que sus textos no lleguen a publicarse, pese a las continuas promesas de amigos y editores; a los aprietos económicos que ello ocasiona y a lo que la autora percibe como sus «crisis literarias». Este fracaso se debe, según Chacel, a que su obra no tiene sitio en la nueva literatura, puesto que para ella misma sus textos están pasados de moda, producto de su incomunicación con el resto del mundo. Lo mismo ocurre cuando aparece una oportunidad de hacer una nueva edición de sus novelas, oportunidad que casi nunca se concreta y que le provoca un gran desánimo. Es tanta la distancia que Chacel percibe entre sus libros y los lectores que incluso se sorprende

cuando conoce a alguien que ha leído sus escasas novelas publicadas, o atribuye el interés de sus amigos por ellas únicamente a la amistad.

El tema de la recepción de su obra, como la autora lo plantea en sus entrevistas, es uno de los más problemáticos, porque siente que sus novelas no son comprendidas ni siquiera por los que se dicen admiradores de ella. La explicación que la autora da a esta incomprensión es su filiación a una corriente literaria que no pudo llegar jamás a consolidarse en España, de la que se siente única superviviente y a cuyos postulados de escritura ella se ha mantenido fiel en todo momento.

A pesar de que estas características, trazadas a grandes rasgos, se mantienen a lo largo de los dos diarios de Rosa Chacel, existe un pequeño cambio en el estado de ánimo de la autora a partir de 1971, más o menos, cuando por fin sus obras se comienzan a publicar, especialmente en España.

Este reconocimiento público hace que Chacel comience a dedicarle mayor tiempo a sus novelas y ensayos y que, por tanto, se integre en el círculo de artistas al que tanto aspiró pertenecer. Chacel empieza a dar conferencias en España (Madrid, Valladolid, Soria, Valencia), a escribir para revistas literarias y a rescatar textos que durante mucho tiempo permanecieron olvidados. A partir de 1970 se interrumpe, en consecuencia, la continuidad de los diarios, puesto que cada año que pasa Chacel escribe menos en ellos, llegando en el año 1973 a escribir sólo una hoja, o en el período comprendido entre julio de 1975 y enero de 1979 sólo cuatro notas. Durante esta etapa de su vida ocurren cosas importantes, como la concesión de algunos premios literarios, algunos homenajes en su honor, la muerte de Timoteo Pérez Rubio o su vuelta definitiva a España, como se puede ver en la cronología; sin embargo, no le merecen ningún tipo de comentario,

así como tampoco lo tendrán posteriormente cuando la autora retome sus diarios.

A sus reflexiones anteriores sobre la soledad y el hartazgo, se suman ahora las que hacen referencia al éxito que obtiene en España y a sus consecuencias, el dinero, la fama y la escritura de sus nuevos textos. Repentinamente se ha encontrado Chacel envuelta en un sinnúmero de actividades y de compromisos editoriales o, como ella los llama, de «negocios». La consecuencia de esto es obvia: el que ahora lamente la pérdida del tiempo del que antes disponía para escribir sus textos, no sólo por los compromisos que adquiere con las editoriales o con las revistas, sino porque siente que le queda poco tiempo de vida para concluir su obra.

Finalmente, un hecho que resulta cuando menos sorprendente, puesto que Chacel parece no recordar la sensación de incapacidad creativa que le invadió en Brasil, es que la autora anhele, hacia el final del diario, volver a Rio de Janeiro, puesto que allá espera encontrar la tranquilidad que ha perdido en España. Así termina su diario cuando consigue el anhelado viaje a Río de Janeiro y escribe: «Por fin me voy el lunes. No me quedan fuerzas para pensar en otra cosa» (1994: II, 453).

4.2. La autobiografía: *Desde el amanecer*

La autobiografía de Rosa Chacel se publica en 1972 bajo el nombre *Desde el amanecer*. En ella la autora dice relatar los primeros diez años de su vida aunque, en realidad, se narran hechos anteriores a su nacimiento que corresponden, más bien, a la vida de sus padres. Esta inclusión otorga al texto cierto carácter ficcional lo que, sin embargo, no ocasiona dificultad alguna a la hora de definir la obra como una real autobiografía, esto es, según Philippe Lejeune, una narración retrospectiva en prosa,

cuyo tema tratado es una vida individual (historia de un personaje) y en la cual existe una identidad explícita entre el autor (cuyo nombre reenvía a una persona real) y el narrador, y entre éste y el personaje principal (Lejeune, 1994).

El paradigma que estructura esta biografía se divide en, al menos, cuatro tópicos que la autora va desarrollando a medida que transcurre su historia y a los cuales vuelve una y otra vez en su relato. Son la pobreza que aqueja a su familia, la intemperancia del padre que influye directamente en la formación de la protagonista, la inteligencia de la niña desarrollada desde muy temprano y su excesiva sensibilidad. Como es de esperar, algunos de ellos cobran mayor relevancia dentro de los hechos concretos que la autora relata; sin embargo, cada uno es fundamental para entender el conjunto de las experiencias de la protagonista, puesto que intervienen en casi la totalidad de los acontecimientos que ésta va viviendo a lo largo de sus diez primeros años de vida y convergen en un único paradigma: la inteligencia de la niña protagonista, que marca significativamente esta autobiografía en relación con el resto de las obras de Rosa Chacel.

La inteligencia, entendida como un don especial que le otorga a la pequeña Rosa características superiores con respecto al resto de la gente que la rodea, tiene diversos modos de manifestación, como son: la inteligencia pura de una niña que aprende a hablar a los pocos meses de haber nacido; la inteligencia cultivada con tesón por un padre inflexible al que a menudo su discípula sobrepasa; y la inteligencia social de una niña que entiende pronto qué es la pobreza y cómo sobreponerse a ella desarrollando un sutil gusto por lo bello en medio de una sociedad que vive de la apariencia. De esta forma, el centro en torno al cual se mueve todo lo demás es exclusivamente la inteligencia, puesto que no sólo la protagonista sino tam-

bién el resto de los personajes están definidos de acuerdo a las cualidades intelectuales que poseen, e incluso sus acciones y comentarios son, reiteradamente, juzgados por una niña que siente pánico de no ser lo suficientemente inteligente como para diferenciarse del resto de los personajes que la acompañan.

Esa es la mirada desde la que se enfoca el relato y también los hechos de estos diez primeros años en la vida de la autora, es decir, desde los ojos de una niña (al menos esa es la ilusión que busca la autora) a la que le basta sólo con mirar para saber qué hay de bueno y de malo a su alrededor. No es ella, sin embargo, quien cuenta todo esto, sino que es una narradora adulta, distanciada temporalmente de su personaje infantil, quien tiene el poder absoluto sobre los recuerdos y sobre la mirada de la protagonista, es decir, es quien maneja exclusivamente el punto desde el cual se habla. Así es a pesar de que, como sucede a menudo en este tipo de textos, la narradora intenta convencer al lector de que ella realmente no hace más que recoger las palabras que pudo haber dicho o pensado de niña.

Los hechos abarcan los diez primeros años en la vida de Chacel, pese a que no existe una organización cronológica explícita, ya que los acontecimientos parecen sucederse de acuerdo a la necesidad temática del relato más que a la sucesión ordenada de la historia. Por esto, en demasiadas ocasiones, no aparecen fechas que guíen al lector en el tiempo vivido por la protagonista, incurriendo, en consecuencia, la historia en un gran tiempo pretérito sin especificación de años o de fechas. El espacio físico, en tanto, se despliega a partir de las sensaciones que produce en los recuerdos de una niña, la cual percibe, principalmente por medio de la visión, la transformación de lo que la rodea: la casa, las ciudades en las que vive, etc. Sin embargo, la localización tampoco es concreta, puesto

que, fuera de las ciudades mencionadas y de unas cuantas calles, los espacios no poseen nombres propios sino genéricos, como «la plaza», «el colegio», «el barrio».

Desde el principio de la autobiografía los rasgos que definen a esta niña apuntan hacia un desarrollo prematuro de su inteligencia y de su capacidad para observar el mundo. Aprende a hablar a los cinco meses y a leer a los tres años, ingresa en la Academia de Arte de Valladolid (y luego en la de Artes y Oficios de Madrid) a pesar de no tener la edad suficiente para ello y alcanza «el uso de razón», según la narradora, a los siete años. Sus rasgos de carácter también se consolidan muy temprano, siendo la inflexibilidad uno de los más sobresalientes. Inflexibilidad al juzgar a los demás y al descartarlos por no ser lo suficientemente inteligentes; inflexibilidad con sus padres, a los que a menudo compadece por ser lo que son; inflexibilidad para conseguir todo aquello que desea.

La pobreza que rodea a la familia de Rosa es otro de los elementos más significativos dentro de la descripción que el narrador hace de estos diez primeros años. La niña, que tiene clara conciencia de esta situación, la percibe como una carga que origina gran parte de los problemas que existen en su familia. Así, desde muy pequeña, Rosa sabe que en su vida futura le faltarán algunas cosas, no sólo porque lo intuya, sino, principalmente, porque sus padres suelen hacer comentarios acerca de ello. Pero la diferencia entre ambas percepciones es que, mientras los padres parecen referirse a la futura carencia de una situación económica acomodada, la niña entiende la privación como una especie de «karma» familiar que no habrá de abandonarla mientras viva. Por lo tanto, la niña conoce pronto la situación de su familia, sabe que su abuela y sus tías por parte paterna bordan para mantenerse económicamente, pese a que esto no se dice explícitamente dada la imagen de grandeza que la familia desea aparentar. Tampo-

co merece un juicio por parte de la niña, sino que es un hecho para ella insignificante en tanto que no la afecta, supuestamente, en forma directa. Lo mismo ocurre con el hecho de que sus padres reciban una ayuda económica de su abuela, lo que no justifica, para Rosa, las continuas críticas de sus tías por la elegante forma de vestir de su madre. La impasibilidad del padre ante este hecho es algo que no preocupa demasiado a la protagonista, quien disculpa que éste impida trabajar a su madre, y le justifica la mayoría de las veces que tampoco él lo haga, puesto que posee cualidades muchos más importantes como la del don artístico.

El orgullo, fruto de la vanidad, ante lo que la pequeña siente una familia especial, por su delicado amor por lo bello, distancia a su pequeño núcleo familiar, padre, madre y ella misma, del resto de la familia. Sus padres, en el fondo, pueden vivir como grandes personajes porque comprenden y aman el arte. Por esto la niña no se interesa por los problemas económicos, siendo ciertamente éste el único tema familiar en el que ella no interviene, ni siquiera cuando sus padres ganan una pequeña lotería y compran con el dinero algunos objetos superfluos como las estatuillas de yeso que el padre se dedica a pintar o la silla, vieja pero con estilo, que se viene a sumar al resto de muebles minuciosamente descritos por la niña. Es también por los problemas económicos por lo que la niña emigra a Madrid a casa de su abuela materna, ya que su padre recibe una oferta de trabajo en Valencia, que no llega a concretarse nunca. La situación de su nueva familia en Madrid no es distinta: su abuela y algunos tíos y tías viven de la pensión del abuelo muerto y de la renta de una habitación de la vieja casona en la que habitan (como ocurre en *Barrio de Maravillas*). En esta nueva casa la importancia social de la familia es un espejismo aún más real que en la anterior, puesto que las pretensiones familia-

res se basan en un pasado glorioso en América donde la educación de las niñas (las hijas de la abuela) estuvo en manos de institutrices y al cuidado de una serie de niñeras americanas. De ahí la ilusión de la niña por reunirse con esta familia «más fina», con la que, según su madre, tendría mejor relación; de ahí también su fracaso al conocer a esos parientes que sitúa finalmente tan lejos de sus expectativas.

La violencia del padre es otro tópico presente en el texto, aunque la narradora suele interpretarla, la mayor parte de las veces, como simples excesos fruto de la obstinación de él. El primer ejemplo claro es el de obligar a hablar a la niña, que sólo tiene cinco meses de edad, señalándole siempre la misma fotografía y repitiéndole, cuatro o cinco veces al día y durante más de dos meses: «papá, mamá, nena». La narradora comenta esta actuación del padre calificándola de «presión continua, insistente, implacable», y la justifica diciendo que esta «obstinación», más que hacerle hablar le enseñó a mirar el mundo que la rodeaba. Cabe preguntarse, en este punto, tanto por la veracidad de la narradora en su valoración de los hechos, como por la impresión que ésta busca producir en el lector, puesto que la idea primordial que subyace a este tipo de anécdotas es la inteligencia de una niña brillante a la que con medios, bastante violentos, se enseña a crecer y a desarrollar sus especiales facultades.

El texto, en todo caso, está plagado de anécdotas que describen, aparentemente de forma ingenua, la violencia física y emocional a la que el padre somete a las mujeres de su familia: hermanas, madre, esposa, e incluso a su pequeña hija. Pero lo realmente significativo de estas anécdotas es la aprobación que las acciones del padre suelen encontrar no sólo entre las mismas mujeres de su casa, sino, sobretodo, en Rosa. Un ejemplo claro de esto es la complacencia de la niña a propósito de los constantes ataques de celos del padre aun cuando sepa con certeza que

su madre no es culpable de nada. La narradora describe la sensación de «enajenación» padecida en estas acostumbradas irrupciones paternas, criticando la nula capacidad de reacción de su madre frente a un padre que se expresa y se rebela, justificadamente, ante la cotidianeidad.

Otra anécdota muestra las ideas radicales del padre en cuanto a la mujer en general. Sucede cuando llega a casa una máquina de escribir prestada; el padre no permite ni a la madre ni a la niña tocar el papel carbón con el que él trabajaba porque tenía la fijación de que las manos de las mujeres no debían ensuciarse. Sin duda esta anécdota proporciona una idea exacta de la percepción de la niña, que, con bastante asiduidad, se siente incluso halagada por la atención que le dedica su padre, al menos la misma que a su madre. Sin embargo, la diferencia radical entre ambas es que, mientras la niña logra salir airosa de las múltiples colisiones con su padre, la vivencia de la madre respecto a estos arrebatos tiene como consecuencia un sometimiento inapelable. Finalmente, y como es de esperar, después de analizar a sus padres Rosa llega a una clara conclusión: mientras su madre es todo lo que la niña quería ser, su padre es todo lo que ella era.

Como se ha podido ver, la inteligencia privilegiada es una característica que no sólo los padres, sino también la narradora atribuyen a la pequeña Rosa. Educada en casa, debido a su salud inestable, su madre se encarga de ir sistematizando sus estudios de música, idiomas, literatura e historia, y su padre los de aritmética. Son quizás éstos los únicos momentos en que la protagonista deja de ser una niñita lista para transformarse en un ser normal. Luego ingresa en la Academia de Valladolid a pesar de no tener la edad necesaria (nueve años); deja después el dibujo por el modelado (escultura) y es, como era de esperar, una alumna destacadísima y reconocida por sus condiscípulos, diez años mayores que ella.

Dos aspectos que se encuentran con frecuencia dentro de este desarrollo temprano de las cualidades de Rosa son la puerilidad y la feminidad, entendidos ambos como cualidades negativas que limitan el crecimiento intelectual de la niña y que provocan su rechazo. De esta manera, uno de los primeros asuntos en los que se hace hincapié al comenzar el relato es en la cercanía de la protagonista respecto al mundo de los adultos. Esta sensación de adultez es la que origina, en principio, una unión férrea entre el padre, la madre y la niña, puesto que no existe prácticamente ningún tema del que la protagonista se sienta excluida. No obstante, este sentimiento en ocasiones se desvanece, al intuir ella que no tiene las facultades completamente desarrolladas, provocando, ya en sus escasos años de vida, una «conformidad angustiada y colérica».

Este proceso de crecimiento, que la narradora prefiere calificar como «lucha desesperada por la afirmación», tiene a su vez una parte positiva, caracterizada por la iluminación o claridad que siente al tomar conciencia de lo que ocurre a su alrededor; y una parte negativa donde la lucha, el hundimiento, el vencimiento o extravío se hallan constantemente presentes. Ambas fases están, sin embargo, superpuestas de manera intermitente en los recuerdos de estos primeros años.

Lo infantil es, así, lo más detestado y temido por la pequeña Rosa, que lo identifica con la falta de inteligencia y de raciocinio. Esta pequeñez se refleja asombrosamente en las muñecas que tienen caras mofletudas de niña en lugar de representar mujeres adultas.

El segundo tema que provoca el rechazo inmediato en Rosa es la feminidad o lo que la niña, o más bien la narradora, entiende por ella. La primera experiencia que tiene al respecto son las tías paternas con las que pasa la mayor parte del tiempo, pero pronto vendrán las tías y la abuela materna. El hecho de que éstas estuvieran todo el

día bordando y hablando mal de la gente origina en la niña un desprecio por aquellas mentes faltas de creatividad y de altura de miras. A esto se suman el egoísmo de sus tías mayores (quienes se habían llevado «una inmensa satisfacción» con la muerte del novio de su hermana pequeña), la fragilidad llorosa de su madre y otras «pequeñeces mujeriles» como la confidencia, «el componente más genuino de la vida femenina» (1993: 271).

Un nuevo aspecto de la inteligencia de Rosa es, como se ha dicho, su enorme capacidad memorística, que permite que la pequeña almacene no sólo recuerdos de hechos que le ocurrieron a edad muy temprana, antes de los dos años, sino también hechos que ni siquiera le ocurrieron a ella, como sucede, por ejemplo, con la historia de sus padres, antes de que ella naciera.

Junto a la inteligencia de Rosa se encuentra, como rasgo fundamental, su gran sensibilidad. Sensibilidad para observar el mundo y sensibilidad que la aleja muchas veces de él, puesto que es una niña fácilmente impresionable. Desde temprano la frágil salud de la protagonista la obliga a permanecer en casa, incluso en cama, como forma de evitar la enfermedad. Sus tías son las encargadas de vigilarla y de acompañarla, estableciendo a su alrededor un ambiente cerrado a las influencias externas, y su tía Eloísa creará entonces historias para entretener con ellas a la niña. Rosa, por tanto, no juega con amigas, no conoce a chicas de su edad, no va al colegio salvo en breves períodos de tiempo y vive rodeada de adultos. Este estado de invalidez se ve fomentado por los padres, quienes, antes de que la niña comience a sentirse mal, la meten en cama y representan comedias para ella; después vienen las zarzuelas, Calderón, Quevedo y Zorrilla y, finalmente, las óperas.

Este es el ambiente en el que vive la niña durante su estancia en Valladolid junto a la familia de su padre. Más

adelante, cuando la familia de Rosa se traslada a Madrid, el padre desaparece de la vida de la niña y estas escenas no vuelven a producirse de la misma manera, puesto que en Madrid Rosa ya no es considerada la niña mimada de la abuela y de las tías, sino sólo una persona más dentro del mundo de los adultos (a excepción de sus dos tíos, que se pelean por reemplazar al padre de Rosa mientras éste se halla en Valencia). Entre ambos momentos Rosa cae un verano gravemente enferma y sus padres deciden llevarla al pueblo de Rodilana. Este es, sin duda, el único momento y lugar donde la pequeña Rosa siente que su salud está realmente fuerte y donde aprende a conocer el mundo por medio de los sentidos. Pero Rodilana es sólo un paréntesis en su vida.

Es en Valladolid, junto a la familia del padre, donde crece la niña y va adquiriendo los rasgos característicos de su temperamento, como, por ejemplo, el de ser caprichosa e inflexible. Una de las primeras anécdotas al respecto es la del momento en que sus padres deciden que ya es hora de llevarla al colegio y no se atreven a decírselo porque no saben cómo puede reaccionar la niña. Finalmente, su paso por el colegio le dejará el recuerdo de haber convivido con un grupo de niñas infantiles, la mayoría sin atractivo alguno, con las que era imposible establecer ningún tipo de relación. Con el tiempo ese sentimiento se extenderá a todos los seres que la rodean.

Existe, a su vez, un conjunto de temas sobre los que la familia no conversa en presencia de la niña, puesto que pueden llegar a perturbarla, como, por ejemplo, el religioso y, específicamente, todo lo que tenga relación con el infierno o el demonio. Los temas tabúes, por tanto, no se deben a la incapacidad de Rosa para entender algo sino a su exagerada sensibilidad. Esta sensibilidad, interpretada como un don que le permite a la protagonista reconocer en el mundo lo que los demás no consiguen ver, dege-

nera con frecuencia en la decepción de la niña por no alcanzar todo lo que se propone o siente cercano, así como en la duda de si ella es realmente el ser especial del que todos hablan.

La mayoría de las veces, sin embargo, la sensación de ser un ser especial se transforma en una certeza para la niña, de tal modo que le permite enfrentarse con sus padres y llegar incluso a compadecerse de cómo son, para conseguir hacer lo que se propone. Como la misma narradora dice, «esta soberbia», «estas pretensiones de superioridad» heredadas, según ella del padre, la llevan a enfrentarse con la madre cada cierto tiempo, con consecuencias ciertamente desastrosas para ambas. Lo mismo ocurre cuando conoce a su abuela materna con la que establece desde el primer momento una relación terrible donde la competitividad será el medio de saber quién de ellas es, finalmente, la más fuerte.

En *Desde el amanecer* confluyen bajo el nombre de Rosa Chacel los personajes de los tres niveles en que se divide el texto: la autora, la narradora y la protagonista. La afirmación, en el texto, de esta única identidad coincide con lo que Lejeune ha denominado *el pacto autobiográfico*, que se establece en toda autobiografía entre el autor, que propone el pacto, y el lector, que lo acepta sin objeción.

La narración en primera persona sirve de sostén básico para relatar la vida de la autora, no desde su presente sino desde el presente de la niña que la narradora recuerda haber sido durante sus primeros diez años. La ilusión está en que, aun cuando el punto de habla se halle en el momento que corresponde al acto de narración, el punto de vista o focalización se intenta situar en el pasado distante de los ojos de una pequeña niña que mira el mundo. Sin embargo, esto no pasa de ser más que una licencia literaria, en la medida en que son setenta años los que separan a la narradora de su personaje, setenta años que la

misma voz que narra se empeña en fijar dentro de su relato, pero que, en definitiva, resultan imposibles de borrar.

Existen, así, dos niveles narrativos distintos dentro de la autobiografía: el que se refiere a las experiencias de la vida pasada (niña), cuya espacialidad y temporalidad se encuentran enmarcadas en un «allí» y un «entonces»; y el segundo, que corresponde a la visión presente (mujer adulta) marcado por el «aquí» y el «ahora» de la voz narradora. El primero corresponde al plano de la historia en sí, mientras que el segundo es, por definición, el plano del discurso. Ambos niveles, narradora-adulta y protagonista-niña, o lo que es lo mismo, yo-narrador y yo-narrado, convergen claramente bajo el nombre de Rosa Chacel. Sin duda alguna, y como en toda autobiografía, la existencia de estos dos niveles justifica los comentarios recurrentes que la voz narradora expone en el nivel del discurso, como parte también del presente de la autora. Estos dos momentos históricos se hallan unidos por la *memoria* de quien escribe, y es en la fusión de ambos donde la conciencia que estructura el relato intenta encontrar significado a su propia existencia.

La narradora, además de ser omnisciente, es el personaje desde el cual se comunica todo el mundo observado por la protagonista y, por esto mismo quizá, el mayor reto que se plantea, como sucede con frecuencia en las autobiografías, es el de reproducir la historia de la infancia propia sin llegar a contaminarla con interpretaciones posteriores. Los «guiños de realidad», que suelen aparecer en toda obra autobiográfica, contribuyen así a crear en el lector la certeza de que se encuentra leyendo algo que verdaderamente ha «existido» y que, por tanto, el narrador no miente, puesto que los datos que entrega pueden ser fácilmente comprobados.

Es por este afán de veracidad por lo que la narradora intenta producir constantemente un distanciamiento entre

los recuerdos y los sentimientos que experimenta respecto a su pasado en el momento de escribir. El texto se llena así de meditaciones que buscan limpiar el relato de intromisiones extemporáneas al instante en que ocurrieron los hechos, creando con ello un lazo que une lo que antes sentía, siendo niña, con lo que ahora piensa en tanto narradora. Los hechos son los mismos, o similares, pero lo realmente importante para la narradora, dentro de este proceso de cuestionamiento del pasado, es la recuperación de una vida, es decir, llegar a encontrar el origen y la justificación de su existencia.

Habría, sin embargo, que poner aquí en cuestión la posibilidad de la autobiografía de reproducir fielmente lo que el narrador pensó o sintió en el pasado, puesto que la distancia obvia entre las dos versiones de un mismo hecho resulta ser, todo el tiempo, insalvable. Esta falta de veracidad del narrador de autobiografías, preocupación constante de Unamuno, deja claras señas dentro de este texto en particular, puesto que la narradora es incapaz, a pesar del esfuerzo, no sólo de recordar los acontecimientos tal como ocurrieron, sino, más aún, de omitir reflexiones sobre la importancia o significación que los mismos tuvieron en su tiempo. Ejemplo claro de ello es la continua interpretación de un suceso en particular en el transcurso de su vida ulterior, o el análisis de sus sueños o comportamientos de infancia vistos desde el presente y proyectados a su futuro inmediato. Sin embargo, el hecho de que la narradora utilice el análisis posterior o intente con frecuencia dar una explicación de lo que ha significado un sueño o una conducta dentro de su vida posterior, no le impide, cuando cae en ellos, reflexionar sobre la escasa verosimilitud con la que estos recursos cuentan en una autobiografía y, específicamente, en su propia obra.

Otro punto esencial, que enlaza con la preocupación constante de la narradora por lograr reproducir con fideli-

dad el tiempo de lo vivido por una niña, es la ausencia casi total de fechas dentro del texto, dando esto lugar a que, pocas veces, el lector logre precisar la edad aproximada de la niña o el año en el que se sitúan los acontecimientos relatados. Por otra parte, tampoco existe una ordenación cronológica regular de los hechos sino que éstos se organizan, en ocasiones, sólo temáticamente, es decir, según la importancia que la narradora les atribuye en su memoria. Es significativo, además, el que, dentro de la situación temporal del relato, los años sean reemplazados por las estaciones y por los meses en los que transcurre la acción. Este dato tiene interés en la medida en que es el entorno, es decir, el espacio que rodea a la niña, el que define con sus cambios físicos el transcurso del tiempo. También es interesante porque reproduce la particular forma que tienen los niños de percibir el tiempo, no en su transcurso medible como lo haría un adulto, sino en relación con las experiencias físicas y emocionales que se van almacenando como recuerdos. Por esto, los hechos se clasifican según hayan sido contados por otros o según sean recuerdos propios, expresados por medio de las sensaciones físicas y síquicas de la niña. Obviamente, de estos dos, los que tendrán mayor importancia para la narradora son los que pertenecen a la segunda categoría, puesto que son los únicos que llega a percibir como reales y de los cuales conserva una imagen viva en el recuerdo. Sin embargo, también son éstos los que corren el riesgo de sufrir las continuas intromisiones de la narradora adulta con comentarios que resultan inverosímiles en el pensamiento de una niña tan pequeña. Es decir, que no sólo los hechos relatados se encuentran intervenidos por las digresiones constantes de quien los narra, sino también las mismas reflexiones de la protagonista. Ejemplo de esto es que, dentro de los hechos recordados, los primeros en aparecer, para sorpresa del lector, son sus remembran-

zas datadas 15 ó 20 años antes de su nacimiento. En este momento, la narradora recuerda un momento de la adolescencia de su madre, en Caracas, cuando en un día de lluvia ésta va saltando las pozas del suelo para no mojarse y las niñas que la siguen la imitan. Lo mismo ocurre con la infancia de su padre, cuando el chico va pateando una cebolla que la madre le mandara comprar. Ambos recuerdos corresponden a la memoria hiperdesarrollada de la narradora cuyo origen se encuentra sin duda alguna en la pequeña Rosa y en su inteligencia. En este momento, la narradora justifica la incorporación de estas historias diciendo que: «Los dos hechos son recuerdos míos porque no recuerdo que me los hayan contado: los veo como cosas vividas» (1993: 11). Resulta extraño, sin embargo, que estas historias no sean puestas en duda y que, lejos de ello, sean admitidas por la narradora como si hubiesen sido vividas por ella misma, sin que esto provoque crisis alguna en su afán por relatar sólo lo que es veraz y significativo. Quizás esto sea así porque este recuerdo es un buen ejemplo de la idea que la autora-narradora tiene acerca de la autobiografía y de los objetos y situaciones que merecen componerla.

Igual de problemático es lo accesorio, es decir, lo anecdótico de cada historia, puesto que, para la narradora, lo importante en el momento de contar su vida es reproducir exactamente las experiencias de la niña. De ahí el hecho de que la única manera posible de expresar las experiencias vividas sea por medio de los sentidos, y de lo que ellos han dejado en lo más profundo de la memoria. Pese a todo, el esfuerzo de la narradora por contar la vida fielmente es uno de los aspectos recurrentes en el texto, cuyo mayor obstáculo es la imposibilidad de separar los dos momentos vitales: escribir sobre el pasado y el presente sin unirlos, sin fusionarlos en una única interpretación. Una vez más son los sentidos los que ordenan los recuerdos en el terreno de la memoria y, entre ellos, es la

«visión» la que tiene, para la narradora, la mayor importancia, en tanto se halla íntimamente unida al entendimiento. He ahí la explicación del afán de la niña por medir el mundo por parámetros estéticos, pues el gesto de mirar no se detiene en la simple visión del objeto sino que va más allá, fundiéndose con él hasta aprehender su esencia. Visión y entendimiento son, así, un único fenómeno tanto para la narradora como para el personaje: de ahí que la inteligencia de la niña y su especial forma de ser entre el mundo de sus parientes sea intuida, por ella misma y por sus padres, como un don que no debe contravenirse sino, por el contrario, al que hay que dedicar los mayores sacrificios familiares. Pero es la narradora quien insiste continuamente en lo que la visión de su pasado significa dentro del proceso de recuperación de su vida. El entendimiento, la reflexión y el análisis son detonados exclusivamente por el recuerdo de lo visto desde sus ojos de niña.

La conciencia escritural de la narradora se presenta, como es lógico, continuamente dentro del texto en tanto existe un proyecto premeditado de autobiografía. No obstante, más allá de los proyectos o de la idea estética que la narradora pueda ir desarrollando en su relato o más allá de los objetivos que se plantee, existe una apropiación explícita de la figura de la autora, Rosa Chacel, por parte de la narradora. Ya se ha dicho antes que ambos personajes se identifican dentro del relato, aun cuando pertenecen a distintos niveles del texto; sin embargo, lo que resulta aún más significativo es el hecho de que la narradora se apropie no sólo del nombre de la autora, sino también de algunos aspectos «reales» de lo que ha sido la vida literaria de ésta, como es, por ejemplo, la recepción de su obra.

Existe, por tanto, una identidad explícita en *Desde el amanecer* entre autora, narradora y personaje, lo que hace ciertamente de esta obra una autobiografía en toda regla. Pero aquí aparece un nuevo problema, y es si puede un

relato que abarca sólo los diez primeros años de la vida de su autor y que posee elementos evidentemente ficcionales, ser una autobiografía. Es claro que *Desde el amanecer* no puede considerarse, en este sentido, «la historia de una personalidad» en la medida en que, aun cuando la autora diga lo contrario, aquí no existe la emergencia de un yo o conciencia, puesto que se trata sólo del conjunto de cualidades que definen a una niña desde antes de su nacimiento hasta sus diez años. El sujeto, por tanto, en lo que se refiere al personaje, no está formado por completo a pesar de que la autora tenga setenta años. Desde esta perspectiva *Desde el amanecer* no sirve como lugar desde el que pueda surgir la imagen del yo de la autora, aunque ésta posea, indudablemente, muchas de las características de su personaje.

La importancia que *Desde el amanecer* tiene, por tanto, dentro del conjunto de la obra de Rosa Chacel radica en que sienta las bases para la comprensión del resto de los personajes de las novelas de la autora. Es decir, *Desde el amanecer* establece el vínculo que, en definitiva, permite al lector encontrar en los protagonistas de sus novelas chacelianas la personalidad de Chacel y, en consecuencia, establecer el espacio autobiográfico en la obra de la autora.

5. Lo autobiográfico en la obra de Rosa Chacel

En la obra de Rosa Chacel se pueden distinguir, fundamentalmente, dos tipos de textos: los que cuentan con un narrador que participa como personaje y aquellos en los que el narrador cuenta en tercera persona la historia. Dentro del primer grupo, además, deben diferenciarse los textos explícitamente autobiográficos de las novelas autobiográficas. La presencia de la conciencia de la autora es evidente en todos ellos y sólo varía el grado con el que

ésta imprime su presencia por medio de la utilización de sus distintos narradores.

En el primer grupo de textos, ya se trate de la autobiografía, *Desde el amanecer*, ya de los diarios, *Alcancías*, la presencia autorial es indudablemente la que se manifiesta en forma directa, pues es sólo a partir de ella desde donde se recuperan los acontecimientos vividos por el sujeto real, es decir, por Rosa Chacel. En estos textos la veracidad de la autoría no es puesta en cuestión por el lector, quien sólo puede llegar a dudar si lo que cuenta su autora sobre su vida es verdad o si por el contrario miente, pero nunca podrá dudar de si el personaje, la narradora y la autora corresponden a un único ser con existencia en la realidad, puesto que la autora del texto así lo afirma.

Forman parte de las novelas con narrador personaje *Estación. Ida y vuelta*, *Memorias de Leticia Valle* y *La sinrazón*. En estas tres novelas, narradas en primera persona, la identidad del narrador personaje se confunde continuamente con la de la autora, es decir, son fundamentalmente novelas autobiográficas, puesto que cumplen con los requisitos necesarios para ello, esto es, se encuentran centradas en un drama íntimo, en una crisis existencial decisiva en la vida de un personaje. Son éstas, por tanto, novelas que cuentan desde el inicio con el aroma de lo vivido, razón por la que el lector establece pronto una identidad más que viable entre los protagonistas y la autora, así como entre sus respectivas vidas. Es claro que en estas tres novelas no se narran las vidas de los personajes protagónicos, sino sólo un momento de crisis que se resuelve de manera distinta en cada uno de ellos. Por eso los personajes no evolucionan a través de un tiempo excesivamente prolongado, sino que sólo marcan su presente en relación con su pasado, en un momento crucial de su vida que logra transmitir lo que hay en lo más recóndito de cada uno de ellos, es decir, en su yo

profundo. Estas novelas son, pues, ante todo, novelas meditativas, que se originan a partir de una idea o de un pensamiento íntimo, filosófico o lírico de Chacel, como ocurre con toda novela autobiográfica, puesto que en ellas dicho pensamiento procede a su vez del examen de conciencia de la autora, con lo cual las novelas llegan a transformarse, finalmente, en la historia de la evolución de ese pensamiento, evolución que se prolonga hasta el momento en que encuentra su desenlace.

Es significativo el hecho de que en estas tres novelas los narradores tengan algún vínculo especial con la literatura, en el caso de *Estación* y de *La sinrazón*, los protagonistas se sienten llamados a iniciase como escritores, en el caso de *Memorias de Leticia Valle* y también de *La sinrazón*, los personajes están escribiendo sus respectivas confesiones. Sea como sea, estos tres protagonistas están contando su historia y les preocupa la reacción del destinatario; por eso se cuestionan constantemente la veracidad de los hechos que relatan, así como el poder de sus memorias o el estilo desarrollado en su relato.

Al segundo grupo de novelas pertenecen *Teresa* y las tres que integran *La escuela de Platón*. En todas ellas un narrador que no se identifica en ningún momento ante el lector, organiza el relato y cuenta, en tercera persona, una historia de la que busca constantemente distanciarse. Este narrador, que no establece en principio ningún tipo de semejanza ni con la autora ni con sus personajes, tiene la característica de ser omnisciente, puesto que conoce la historia y la vida de sus personajes a la perfección, e incluso cuenta con la capacidad de inmiscuirse en los pensamientos más profundos de los mismos.

De esta forma, a diferencia de las novelas con relato en primera persona en las que el yo de la autora se manifiesta de una manera más o menos consciente y voluntaria, en éstas existe una constante voluntad de expulsar de

la escritura al yo autorial, lo que sin duda en las novelas chacelianas no resulta nada sencillo, desde el momento en que éste se filtra en el texto constantemente por medio de recursos de todo tipo; recursos como, por ejemplo, los comentarios, juicios, digresiones y monólogos del narrador, la intertextualidad, la puesta en abismo, las ideas o temas recurrentes en las obras de la autora, así como sus juicios sociales o históricos, los problemas típicos de los personajes chacelianos, la confusión pronominal del narrador, las reflexiones metadiscursivas del mismo, etc.

La escritura chaceliana es, por tanto, evidentemente autobiográfica, en la medida en que pretende lograr la significación ontológica de la autora sin reparar exclusivamente en su experiencia pasada, por lo cual desarrolla una marcada estructura polifónica y radial, en la que disminuye la importancia del relato de los acontecimientos para destacar la importancia del discurso. Presenta, por extensión, un ritmo discontinuo y redundante, donde la introspección y el análisis personal son lo primordial.

Esta escritura de tipo autobiográfico, por otra parte, origina a la larga que exista en la obra chaceliana un verdadero espacio autobiográfico conformado por la totalidad de los textos de la autora que, en conjunto, son capaces de reconstruir su personalidad por medio de cada uno de los personajes y de los seres reales, de sus diferencias y de lo esencialmente vital en cada uno de ellos. En la escritura chaceliana el yo-autora es causa, origen, o principio sustancial de su creación, es una «identidad en hueco» en busca de su ser esencial. En este contexto la identidad del sujeto autor depende no ya de la aparición del nombre propio en la portada del libro o en su interior, sino que es esta indeterminación, esta identidad en hueco, la que permite al lector encontrar esta identidad difuminada pero presente en la obra.

En las novelas y en los cuentos de Rosa Chacel, como ha dicho la propia autora, el principal, el auténtico elemento es ella misma, es decir que, a partir de su yo-autora, se crean los mundos de ficción en los que habitan sus personajes, lo cual con mayor razón sucede en su poesía. Esto posibilita y provoca la aparición de una serie de rasgos que identifican la interioridad de una autora que se encuentra, por otro lado, en constante evolución. Por ello, personajes, historias, problemas y reflexiones se repiten una y otra vez en cada texto, puesto que de esa manera se desarrolla el gran tema chaceliano: su yo y su conciencia. Ésa es, pues, la razón de la estructura polifónica de sus novelas, que además crea una estructura también polifónica en el conjunto de sus textos, ya que se establece un claro diálogo (entre los personajes y los temas de reflexión) dentro del espacio autobiográfico. Por ello, por ejemplo, el lector puede identificar a la pequeña Rosa de *Desde el amanecer* con Leticia o con Elena en *Barrio de maravillas*; o al protagonista de *Estación* con Santiago; o a Elena en *Ciencias naturales* con Rosa Chacel en sus *Alcancías*, etc. Sin duda alguna, las semejanzas son abundantes, además de ser fácilmente reconocibles para el lector habitual de la obra chaceliana, puesto que la autora no intenta disimularlas, sino que, por el contrario, estas semejanzas constituyen el rasgo fundamental dentro de la idea que la autora tiene de su obra, donde cada uno de sus personajes y cada uno de sus narradores es un espejo de sí misma. Significativo es, en este sentido, que para contar sus historias los narradores chacelianos utilicen diversos géneros autobiográficos, como el diario (*Estación. Ida y vuelta*, *La sinrazón*, *Ciencias naturales*, *Alcancía. Ida* y *Alcancía. Vuelta*), las memorias (*Memorias de Leticia Valle* y la trilogía *La escuela de Platón*), la biografía (*Teresa* y *Timoteo Pérez Rubio y sus retratos de jardín*), o la autobiografía (*Desde el amanecer*). Así, el espacio au-

tobiográfico integra obras que se presentan a través de varios modos y formas narrativas diferentes, lo cual, evidentemente, enriquece la obra, en la medida en que cada texto utiliza su propio modo de expresar la interioridad del yo autorial.

Por esta razón no importa que en *Desde el amanecer* sólo se cuenten los diez primeros años de Rosa Chacel, ni que en *Alcancía. Ida* y *Alcancía. Vuelta* no exista una manifestación clara ni de los sentimientos de la autora ni de los acontecimientos que vive día a día, puesto que todo ello se desarrolla potencialmente en sus novelas. Por eso es por lo que a partir de la lectura de los textos reales de esta autora (a los que se pueden incorporar sin problemas los ensayos), el lector encuentra la manera correcta de leer e interpretar su obra ficcional, ya que conoce las claves ocultas que la constituyen. En este caso es *Desde el amanecer* la que hace posible que se asemejen todas las niñas de las novelas y cuentos chacelianos con su autora, pero también es la que permite que el lector identifique ciertos temas, que aparecen ya en esta autobiografía, como temas esenciales para Chacel en el resto de su obra, del mismo modo en que ocurre con los diarios y con *La sinrazón* o con *Ciencias naturales*.

Siendo pues ésta una obra predominantemente autobiográfica no resulta extraño que en ella el discurso de los narradores tenga mayor preponderancia que el relato de acontecimientos o que el ritmo de este discurso sea discontinuo y redundante, puesto que la introspección y el análisis son fundamentales para el desarrollo de la interioridad de la autora a través de sus narradores o que, por lo último, la descripción espacial no tenga una mayor importancia dentro de estas novelas o de los cuentos. Se trata, por tanto, de literatura deshumanizada, en donde la descripción de la contingencia del ser no tiene importancia, en la medida en que su autora busca descubrir la inte-

rioridad del sujeto, es decir, lo que hay de universal en un ser humano. Porque Rosa Chacel se definió siempre a sí misma como «un trabajador sin materias», es decir, como una escritora donde el centro de la escritura es lo ausente y lo distante, el esbozo de almas y los mundos que existen en la mente de unos personajes vitalmente reales.

En este sentido, la escritura autobiográfica utiliza todas los recursos que la autobiografía desperdicia, puesto que en aquella las posibilidades de construcción del sujeto autorial son enormemente mayores que en un texto donde la identidad del autor debe coincidir forzosa y realmente con la del narrador y con la del protagonista. Por eso, por ejemplo, los personajes chacelianos, sus narradores y hablantes líricos pueden ir siempre en busca de la palabra exacta, de la expresividad adecuada a su interioridad, es decir, pueden libremente, igual que su autora, buscar en su discurso los rasgos estilísticos de los procesos de creación. El sujeto del relato autobiográfico es, así, un sujeto universal, aun cuando su origen se encuentre en el ser particular que lo crea y, por ello, puede dar rienda suelta a su mundo interior a través de su pensamiento, siempre entendido como posibilidad, no como realidad. En la obra chaceliana, pues, el lector está invitado a seguir este pensamiento íntimo, este rasgo de modernidad en la literatura del siglo XX y descubrir de esta forma el espacio autobiográfico en el que se plasma la brillante conciencia de una autora profundamente humana.

Libros citados:

CHACEL, Rosa (1993): *Desde el amanecer*, Madrid.

CHACEL, Rosa (1993, III): *Obra Completa* (4 vol.) Valladolid.

CHACEL, Rosa (1994 II): *Alcancía. Vuelta*, Barcelona.

DÓNOAN *et al.* (1990): *Rosa Chacel: Premio Nacional de las Letras Españolas*, Barcelona.

LEJEUNE, Philippe (1994): *El pacto Autobiográfico y otros estudios*. Madrid.

III

SELECCIÓN DE TEXTOS

Texto 1

Fueron testigos (cuento)

Había ya pasado un cierto tiempo después del mediodía, en realidad un tiempo enteramente incierto, más difícil de precisar que el que tarda una manzana en bajar de la rama a la tierra, pues en éste eran impalpables bosquecillos de piedra los que estaban bajando lentamente y asentándose en la calle.

[...] A lo lejos, en la calle apareció un hombre. Venía por la acera de enfrente a la puerta del sirio. No había nada de notable ni en su aspecto ni en sus ademanes: era, simplemente, un hombre que venía por la acera de enfrente. Sin embargo, al ir aproximándose, su modo de andar fue dejando de ser natural, fue acortando gradualmente el paso o, más bien, su paso fue haciéndose lento, cada vez más lento a medida que avanzaba, y al mismo tiempo fue inclinándose y tendiendo a caer hacia delante como una vela reblandecida. Al fin, dos casas antes de llegar enfrente, cayó.

[...] El hombre no estaba enteramente inerte, no parecía tampoco que hiciera por levantarse, pero se removía, agitado por una especie de lucha, en la que se veía bien claro que no podía ganar. Porque al empezarse a ver bien claro lo que estaba pasándole, por esto mismo empezaba a ser totalmente incomprensible, humanamente inadmisible.

[...] Aquel removerse que en un principio pudo parecer la lucha contra algún mal espasmódico que le sacudía no se había aplacado enteramente, pero se había ido convirtiendo en un temblor semejante al que agita a una masa espesa cuando comienza la ebullición. Pues el hombre, en suma, ya no era más que esto: una masa sin contornos.

Texto 2

Comentario a un libro histórico: «La mujer en el siglo XX» (artículo)

[...] La disociación entre la sexualidad y la generación, que tanto alarma a Marías, es mucho menos temible que la disociación entre la mente, la pretensión o tendencia creativa del hombre y la mujer. porque ¿a qué llamamos tendencia creativa? No, por mi parte, a productos literarios –prosa o verso– que naturalmente traen noticia de lo biográfico, tan importante y tan fatalmente personal, sino a la visión del mundo, a la que no se puede acercar el hombre –ni la mujer– sin adhesión; a la ciencia, a la filosofía, a la religión que está en la base de las dos, y cuyos avatares son unánimes... Toda diversificación entre los productos –¿mentales, intelectuales, creacionales?– de los dos sexos relega a la mujer a una zona paupérrima... ¿Por qué?, dirán... Porque el hombre sólo puede enriquecerse paulatinamente si lleva consigo su milenario capital. Así, pues, la mujer, si no endosa la misma carga, tiene que empezar *ahora*..., tiene que estructurarse sobre una experiencia de... ¿despego, desamor, rebeldía?... En una palabra, de resentimiento.

Texto 3

Alcancía. Ida (diario)

Burdeos, jueves 18 de abril de 1940

En este cuaderno estudiaré los progresos que hace en mí la idea del fracaso: cada día estoy más familiarizada con ella. ¿Por qué, de pronto, escribo esto?... No lo sé: si a mí misma no me importa, ¿a quién puede importarle?...

24 de febrero

Si a los numerosos defectos de mis libros se añade el de que son míos, queda explicada la oscuridad que se

hace sobre ellos, porque quien no tiene nada que hacer en el mundo actual soy yo.

Miércoles 27

Lo más angustioso para mí es que tengo el convencimiento de que yo no puedo salvar a nadie. Más todavía, tengo el convencimiento de que hundo a la gente, con frecuencia. Que la hundo no es exacto, porque yo hago lo imposible por sacarla a flote, pero ellos se hunden, se obstinan en hundirse si se aproximan a mí demasiado.

Lunes 8

Creo que tuve siempre aversión a la idea de escribir un diario porque me parecía imposible ceder al dictado de la casualidad. ¿Cómo escribir sobre cosas que no se han meditado, que caen en chaparrón, sobre las que estábamos meditando y nos tuercen el rumbo, nos vuelven del revés o nos dejan en blanco? Ahora he llegado a comprender que la gracia del diario está en eso.

Martes 28

Estas coincidencias con Butor son muy explicables. Se trata de una escuela que empezaba entonces, en el veintitantos, que provenía de Proust y de James Joyce, y que en España apuntó superficialmente en muchos, pero sólo en mí con verdadera solidez y adhesión. Naturalmente, fue estrangulada; en los superficiales, sin dejar rastro, y en mí, arrastrando durante veinte años el estrangulamiento.

8 de enero

En España las mujeres no quieren luchar con los hombres para arrebatarles puesto y honores. Más bien luchan consigo mismas para poder aguantarlos, para sobrellevar su insatisfacción humana, su decepción.

Martes 23

Los detractores –que son los que menos me interesan– no opinan sobre mí; me combaten con el silencio, y los adoradores... ¡no dan una en el clavo!...

Lunes 21

[...] Es muy raro que, habiendo tenido, como siempre tuve, el sentimiento de mi insignificancia física, no puedo decir que haya padecido un complejo de inferioridad en ese terreno. Tal vez porque la cosa era demasiado simple, demasiado clara y concreta para formar un complejo. Pero en lo intelectual sí, casi puedo decir que lo padezco. Y no sólo por mí, sino por toda España.

Texto 4

Encuentro con Rosa Chacel (entrevista con Antonio Núñez)

[...] A.N. Usted ha llamado maestro a Ortega. ¿De qué modo ejerció ese magisterio sobre usted?

R.Ch. Le he llamado maestro porque eso era Ortega, ante todo. Para mí y para los que no se lo llamaban. También he tenido otros maestros muy queridos: Valle-Inclán, Juan Ramón... Pero éstos no son más maestros que Poe, Baudelaire, Dostoievski y Joyce, principalmente. [...]

A.N. ¿Por qué esa preferencia de usted por los personajes femeninos? O dicho de otro modo: ¿por qué esa elusión [sic] del personaje masculino?

R.Ch. No es cierto. Usted no ha leído mi obra. [...]

A.N. ¿De qué manera ha tenido usted contacto en estos años del exilio con la realidad española?

R.Ch. No he tenido ningún contacto con los acontecimientos. Para mí, la realidad de España fue, siempre, yo misma.

A.N. Si usted me lo permite, le diré que hay en sus palabras un mucho de soberbia personal, de egotismo o de egoísmo, según se miren.

R.Ch. Ya sé que eso es lo que parece. Si lo es o no lo es, quedará demostrado por mi obra. Es decir, si de mi obra –en la que el principal, el auténtico, el genuino elemento soy yo misma–, los demás, la gente, los otros, o como quiera usted llamar, sacan algo, emoción, satisfac-

ción o conmoción, creo que el resultado no se podrá llamar egotista. Y hasta ahora, cada día, recibo testimonios de gentes jóvenes, completamente desconocidas de mí, que vienen a decir que mis libros significan *algo* para ellos.

Texto 5

Discurso de Rosa Chacel en el acto de investidura como doctora honoris causa *de la Universidad de Valladolid*

La interioridad extrema de mis cosas, hace pensar que escribo para mí misma, pero ellos –mis criaturas– están o mejor dicho, son mis interlocutores en el diálogo más íntimo. Tal vez por esto mismo es por lo que nunca los describo, nunca relato gentes ni lugares, porque los lugares de los otros que yo frecuento son los más ignorados de ellos mismos. Ellos, los otros, el mundo y sus gentes, lo que es propio de ellos, es lo más exquisito para mi contemplación.

Repito una vez más la palabra justa: contemplación es la nota evidente de mi posición en el mundo. Definiéndome así, se diría que mi posición es pasiva; la contemplación suele quedar en arrobo. Claro que alta dinámica es el arrobo místico, pero el arrobo ante seres o cosas, ante toda presencia terrenal, ni tiene más actividad genuina que la proliferación... Tengo que recurrir a uno de mis ángeles guardianes. Dijo Rilke, en su «Carta a un joven poeta», y lo expuso con el rigor de un biólogo, que toda obra de arte es un acto genésico. A lo que yo trato de aludir es al mandato subterráneo en que, la contemplación, suscita nuevas existencias; proceso germinal que exige del contemplador entrega, cohesión o contribución de su propia sustancia a un trasunto de lo contemplado. A más de descubrir o señalar el impulso del eros, Rilke induce al joven poeta a confrontar su actividad literaria con la necesidad vital que le leva a ella; su consejo es tajante: no escriba usted si no llega a la convicción de que sin escribir, no puede vivir.

IV

BIBLIOGRAFÍA

1. Obras de Rosa Chacel

–, (1928): *Chinina Migone*, «Revista de Occidente», XXII, 55, 79-89. Cuento.
–, (1929): *Juego de las dos esquinas*, «Revista de Occidente», XXIII, 68, 400-403. Cuento.
–, (1930): *Estación. Ida y Vuelta*, Madrid. Novela.
–, (1936): *A la orilla de un pozo*, Madrid. Poesía.
–, (1941): *Teresa*, Buenos Aires. Novela.
–, (1952): *Sobre el piélago*, Buenos Aires. Cuentos.
–, (1954): *Memorias de Leticia Valle*, Buenos Aires. Novela.
–, (1960): *La sinrazón*, Buenos Aires. Novela.
–, (1961): *Ofrenda a una virgen loca*, Xalapa, Cuentos.
–, (1971): *Icada, Nevda, Diada*, Barcelona. Cuentos.
–, (1971): *La confesión*, Barcelona. Ensayo.
–, (1972): *Desde el amanecer*, Madrid. Autobiografía.
–, (1972): *Saturnal*, Barcelona. Barral. Ensayo.
–, (1976): *Barrio de Maravillas*, Barcelona. Novela.
–, (1978): *Versos prohibidos*, Madrid. Poesía.
–, (1980): *Timoteo Pérez Rubio y sus retratos del jardín*, Madrid. Memorias.
–, (1981): *Novelas antes de tiempo*, Barcelona. Novelas.
–, (1981): *Los títulos*, Barcelona. Ensayo.
–, (1982): *Alcancía. Ida*, Barcelona. Diario.
–, (1982): *Alcancía. Vuelta*, Barcelona. Diario.
–, (1984): *Acrópolis*, Barcelona. Novela.
–, (1986): *Rebañaduras*, Salamanca. Ensayo.
–, (1988): *Ciencias Naturales*, Barcelona. Novela.
–, (1989): *La lectura es secreto*, Barcelona. Ensayo.
–, (1989-1993): *Rosa Chacel. Obra Completa* (4 vol.), Valladolid [Vol. I, 1993; Vol. II,1989; Vol. III, 1993; Vol. IV, 1993]

2. Libros sobre la autora

DÓNOAN (et al.) (1990): *Rosa Chacel: Premio Nacional de las Letras Españolas*, Barcelona.
MATEO, María Asunción (1993): *Retrato de Rosa Chacel*, Barcelona.
MARTÍNEZ, María Pilar (ed) (1994): *Actas del Congreso en homenaje a Rosa Chacel*, Logroño.
PORLÁN, Alberto (1984): *La sinrazón de Rosa Chacel*, Madrid.
RODRÍGUEZ FISCHER, Ana (ed.) (1992): *Cartas a Rosa Chacel*, Madrid.

3. Artículos sobre la autora

ASÚN, Raquel (1988): *Teresa o el personaje sin historia*, «Anthropos», 85, 47-49.

BERGES, Consuelo (1962): *Rosa Chacel y la literatura responsable*, «Ínsula», 183, 5.

CABALLÉ, Anna (1988): *Desde entonces*, «Anthropos», 85, 58-62.

CONTE, Rafael (1971): *La palabra de Rosa Chacel*, Rosa Chacel «Balaam y otros relatos», Madrid, 9-14.

–, (1976): *Rosa Chacel: La inocencia en los infiernos. Leticia en el Barrio de Maravilla*, «Revista de Occidente», 10, 101-102.

–, (1994): *Rosa Chacel y las vanguardias*, «Actas del Congreso en homenaje a Rosa Chacel», Logroño, 21-30.

CRESPO, Ángel (1988): *Notas personales sobre los sonetos de Rosa Chacel*, «Anthropos», 85, 45-47.

–, (1990): *Notas sobre la poesía de Rosa Chacel*, «Rosa Chacel: Premio Nacional de las Letras Españolas», Barcelona, 85-93.

CRISPIN, John (1968): *Rosa Chacel y las 'ideas sobre la novela'*, «Ínsula», 262, 10.

DELGADO, Fernando G. (1975): *Rosa Chacel y la necesidad del retorno*, «Ínsula», 346, 4.

DÓNOAN (1990): *La memoria, fuente y material de escritura*, «Rosa Chacel: Premio Nacional de las Letras Españolas», Barcelona, 7-34.

GIL-ALBERT, Juan (1961): *Carta a propósito de una española*, «La Caña Gris», 4-5, 22-27.

GÓMEZ BEDATE, Pilar (1988): *¿El secreto de La Sinrazón?*, «Anthropos», 85, 39-44.

HERRERO, Fernando (1988): *Memoria de las Memorias*, «Anthropos», 85, I- VI.

JANÉS, Clara (1981) Prólogo a Rosa Chacel *Los títulos*, Barcelona, 1-9.

LÓPEZ SÁENZ, Mª. Carmen (1994): *La influencia de la estética orteguiana en Rosa Chacel*, «Actas del Congreso en homenaje a Rosa Chacel», Logroño, 107-118.

MANGINI, Shirley (1987): *Entrevista con Rosa Chacel*, «Ínsula», 492, 10-11.

–, (1996): Introducción a: Rosa Chacel *Estación. Ida y Vuelta*, Madrid, 11-81.

MARÍAS, Julián (1961): *Las razones de 'La sinrazón'*, «Ínsula», 178, 5.

–, (1970): *Azar, destino y carácter de Rosa Chacel»*, Prólogo a: Rosa Chacel *La sinrazón*, Barcelona, 9-13.

–, (1993): Prólogo a la segunda edición de *Rosa Chacel. Obra Completa* (vol. I), Valladolid, 9-53.
MARRA-LÓPEZ, José R. (1963): *Rosa Chacel. La búsqueda intelectual del mundo*, «Narrativa española fuera de España», Madrid, 135-147.
MOIX, Ana María (1972): *Rosa Chacel, 24 x 24*, Barcelona, 141-146.
NUÑEZ, Antonio (1971): *Encuentro con Rosa Chacel*, «Ínsula», 296-297, 20.
OLANO, Pilar (1988): *Rosa Chacel o la fidelidad a los orígenes: Estación. Ida y Vuelta*, «Un ángel más», 3-4.
ORTIZ, Lucía (1988): *Ambigüedad y sugerencias en las Memorias de Leticia Valle*, «Anthropos», 85, VI-VIII.
PARDO, Félix (1989): *Los ensayos de Rosa Chacel, una empresa filosófica*, «Rosa Chacel. Obra Completa» (Vol. II), 7-43.
PIEDRA, Antonio (1988): *Saturnal, el laberinto lúcido*, «Anthropos», 85, 54-58.
–, (1989): *Al hilo de Ciencias Naturales*, «Barcarola», 30, 247-248.
RODRÍGUEZ FISCHER, Ana (1983): *Los diarios de Rosa Chacel*, «Cuadernos Hispanoamericanos», 399, 145-147.
–, (1988): *Cronología intelectual de Rosa Chacel*, «Anthropos», 85, 28-34.
–, (1988): *La obra truncada de Rosa Chacel: las Novelas antes de tiempo*, «Anthropos», 85, 50-53.
–, (1989): *Acrópolis, o el relato del tiempo germinal*, «Barcarola», 30, 243-245.
–, (1989): *El mito en Barrio de Maravillas, de Rosa Chacel*, «Barcarola», 30, 231-242.
–, (1989): *La tentación poética de Rosa Chacel*, «Barcarola», 30, 217-230.
–, (1989): *Rosa Chacel sobre el piélago del tiempo*, «Barcarola», 30, 209-216.
–, (1989): *Rosa Chacel, un sistema que el amor presidía*, «Quimera», 84, 30-34.
–, (1990): *La otra narrativa de Rosa Chacel: el arte del relato*, «Rosa Chacel: Premio Nacional de las Letras Españolas», Barcelona, 73-83.
–, (1993): *Estudio preliminar*. «Rosa Chacel. Obra completa» (Vol. I) Valladolid, 11-39.
–, (1993): Prólogo a Rosa Chacel, *Teresa*, Barcelona, 7-23.
–, (1994): *La escuela de la mirada: Notas sobre la influencia del cine*. «Actas del Congreso en homenaje a Rosa Chacel», Logroño, 53-69.

RODRÍGUEZ, Esperanza (1994): *Estación. Ida y Vuelta: Iniciación ritual al viajecreador*», «Actas del Congreso en homenaje a Rosa Chacel», Logroño, 77-88.

RUIZ-MALO SORIA, Manuela (1980): *Reencuentro con una novela de Rosa Chacel: 'Estación. Ida y Vuelta'*, «Nueva Estafeta», 17, 67-71.

SÁNCHEZ ARNOSI, Milagros (1983): *Conversación con Rosa Chacel en torno a 'Alcancía'*, «Ínsula», 437, 1.

VILLENA, Luis Antonio de (1981): *Rosa Chacel: novelar ideas*, «Nueva Estafeta», 31-32, 100-101.

ZAMBRANO, María (1988): *Rosa*, «Un ángel más», 3-4.

4. Sobre autobiografía.

PRADO BIEZMA, Javier (1994): *Autobiografía y modernidad literaria*, Murcia.

LEJEUNE, Philippe (1994): *El pacto Autobiográfico y otros estudios*, Madrid.

BIBLIOTECA DE MUJERES

Directora: Cristina Segura Graiño

A lo largo de los siglos ha habido muchas mujeres que han tenido un destacado papel en diversas facetas de las letras, las artes o las ciencias, pero que su nombre es conocido solamente por los especialistas en su disciplina. La intención de esta colección es sacar a la luz el nombre y las obras de estas mujeres, que han aportado valiosas contribuciones para el desarrollo de la humanidad, pero que no han logrado la transcendencia que sus obras merecen.

Primeros títulos:

1. **Hildegarda de Bingen**, Josemi Lorenzo
2. **Margarita Nelken**, Josebe Martínez
3. **Aspasia**, Amalia González
4. **Safo**, Ana Iriarte
5. **Mercedes Formica**, Mª Rosario Ruiz Franco
6. **María de Orozco y Luján**, Isabel Barbeito
7. **María de Cazalla**, María Laura Giordano
8. **Sóror Violante do Céu**, Andrés José Pociña López
9. **Käthe Kollwitz**, Marián L.F. Cao
10. **Christine de Pizan**, Lola Esteva de Llobet
11. **Emilia Rodríguez**, Olga Cabrera García
12. **Ana de Jesús**, Concha Torres Sánchez
13. **Jean Rhys**, Rosa García Rayego
14. **Victoria Kent**, Mª Dolores Ramos
15. **María Martínez Sierra**, Alda Blanco
16. **Aphra Behn**, Jorge Figueroa
17. **Lady Clementina Hawarden**, Mónica Carabias
18. **Rosalía de Castro**, Liliana Costa Staksrud
19. **Ana María Matute**, Alicia Redondo Goicoechea
20. **María Veleda**, Rosa Mª Ballesteros García
21. **Olimpia de Gouges**, Oliva Blanco Corujo
22. **Adrienne Rich**, Mª Soledad Sánchez Gómez
23. **Margaret Atwood**, Pilar Somacarrera Íñigo
24. **Carmen Martín Gaite**, Biruté Ciplijauskaite
25. **Celia Amorós**, Luisa Posada Kubissa
26. **Soledad Real**, Fernando Hernández
27. **Djuna Barnes**, Esther Sánchez-Pardo
28. **Rosario Sánchez Mora**, Mónica Carabias

Rosa Chacel, nacida en 1898, es una de las grandes novelistas de la literatura española del siglo XX. Novelista, cuentista y poeta, su obra se compone además de un gran número de artículos y estudios sobre literatura española y otras materias. El carácter autobiográfico de su obra le otorga a ésta una unidad pocas veces vista en la producción de un autor. Cronista de su tiempo, es también autora de una autobiografía, una biografía y dos volúmenes de diarios que la convierten en una hábil observadora del transcurso del siglo XX, pese a que su obra no haya alcanzado aún el reconocimiento que se merece dentro de la literatura universal.

Cora Requena Hidalgo es Licenciada y Master en literatura hispanoamericana por la Universidad de Chile y Doctora en Filología española por la Universidad Complutense. Ha sido profesora universitaria en Santiago de Chile y ha desarrollado trabajos de investigación sobre novela hispanoamericana y española del siglo XX, así como sobre poesía chile escrita por mujeres.

Fotografía de portada cedida por la Fundación Jo Guillén.

